

دكتور صلاح فضل

# منهج الواقعية في الإبداع الأدبي



دار المعارف



دكتور صلاح فضل

# منهج الواقعية في الإبداع الأدبي

الطبعة الثانية

١٩٨٠



دار المعارف

---

الناشر : دار المعارف - ٢٠١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج ٠ م ٠ ع



## المحتويات

مقدمة	٥
الفصل الأول - وجوه الواقعية	٩
- نشأة المذهب الواقعي وتطوره	١١
- الرؤية الغربية للواقعية النقدية	٣٥
- أصول الواقعية الاشتراكية	٥٩
الفصل الثاني - الأسس الجمالية للواقعية	٩٥
- اتجاهان في الفكر الجمالي	٩٧
- من المحاكاة الى الانعكاس الموضوعي	١١١
- النموذج والبسط	١٣٩
- منظور المستقبل وروح الملحمة والشعر	١٦٣
الفصل الثالث - الصراع الجدلي والحصاد الأخير	١٨٣
- نقد الواقعية للمذاهب الأخرى	١٨٥
- من السياق الأدبي الى السياق الاجتماعي	٢١٥
الفصل الرابع - تنوعيات اقليمية	٢٥٥
- أوروبا تعيد تقييم الماضي	٢٥٧
- أمريكا اللاتينية والواقعية السحرية	٢٨٩
قائمة المراجع الأجنبية	٣١٧



## مقدمة

تتميز الواقعية عن غيرها من المذاهب الأدبية الكبرى بعدة خصائص جوهرية تجعل دراستها منطلقا لاثارة كثير من المسائل الفكرية والفنية الخصبة ، لا مجرد استعراض مرحلى لفترة معينة من تاريخ النقد الأدبي ، ويهمننا الآن أن نبرز من هذه الخصائص ما يلي : -

- أنها من أشد المذاهب الأدبية حيوية وأطولها عمرا ، فإذا تذكرنا أنها قد ولدت فى منتصف القرن الماضى أدركنا أنها عاصرت الرومانتيكية وورثتها ، وشهدت الطبيعية وتجاوزتها ، وتأملت مولد غيرها من المذاهب الموقوتة التى لم تعمر ، دون أن تفقد قدرتها على التجدد والابتعاث وامتصاص ما فى التجارب الأخرى من عناصر صائبة وتجديدات سديدة ، من هنا تعددت وجوه الواقعية وتنوعت أصولها ، واتسمت فى تطورها بالخصوبة ولم تقتصر على دورها فى الماضى وإنما امتدت لتحتضن انتاج الغد بما احتوته من نزعة مستقبلية أصيلة .

- وإذا كانت تدين فى نشأتها لظروف تاريخية موضوعية مر بها المجتمع الأوروبى فى القرن التاسع عشر ، الا أنها بما تمخضت عنه من مبادئ جمالية أساسية قد أصبحت ذات صبغة عالمية شاملة ، وهى بذلك تخلف جذريا عن غيرها من المذاهب الأدبية الكبرى ، فالكلاسيكية مثلا قامت على أساس التأويل الأوروبى للمبادئ الفلسفية والفنية الاغريقية فى مرحلة محددة من تطور الفكر الغربى فقدت بمرورها مبررات وجودها وأصبحت غير قابلة للاستزراع فى تربة أخرى ، وكذلك الرومانتيكية التى لم تكن سوى تعبير حاد عن تأزم المشكلة الفردية فى ظل الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية لأوروبا الغربية فى القرن الماضى ،

والرغبة فى التحرر من القيود الكلاسيكية التى كانت قد أرهقت روح الابداع الفنى بشروطها المتعسفة ، وهى ظروف قد نجد مثيلا لها فى سياق التطور التاريخى للشعوب الأخرى ، الا أنه يظل تشابها جزئيا ومرحليا لا يتجاوز السطح الملموس ولا يتعدى مجرد التقليد فى التشخيص ، وبهذا لا يبقى من الرومانتيكية سوى العدوى والمزاج .

أما الواقعية فانها اعتمادا على مبادئها الأساسى فى الانعكاس الموضوعى وتمثل الأدب للواقع . - أيا كان موقعه وزمانه - فانها تتجاوز جميع الحدود الإقليمية والتاريخية ، ويصبح فى مقدور أى مجتمع اختمرت فيه مبادئها الجمالية أن يرى نفسه فى مرآتها بطريقة صافية مركزة ، وتصبح المجتمعات التى ما زال ضميرها القومى فى مرحلة النضج والابتعاث ، والتى تقف مثلنا فى مفترق الطرق تبحث عن جوهر شخصيتها وتبشّشرف الملامح العاسة لمستقبلها وسط التيارات العاتية هى أحوج ما تكون لمواجهة النفس بشجاعة ومعرفة الأمر الواقع بعمق ، والوعى بالعوامل الفعالة لوجودها التاريخى المحدد ، ولن تجد مركبة تمخر بها هذا العباب سوى مبادئ الواقعية .

\* \* \*

- على أن أهم خصائص الواقعية فى تصوورى هى قدرتها الفذة على إتحول من المذهب الى المنهج ، فلم تعد مجرد مجموعة من المبادئ المقررة التى مهما بلغت من العمق الموضوعى لا مفر من أن تكون نسبية مرتبطة بظروفها الخاصة ، ولابد أن يأتى اليوم الذى يتعين فيه أن تفسح الطريق لغيرها من المبادئ الجديدة ، وانما أصبحت منهجا حرا فى الابداع الفنى والأدبى ، لا يقيد من حريته التزامه الدائم بتجسيم الواقع ، إذ أنه لا يفقد لذلك طواعيته ولا مرونة أساليبه ، ولا قدرته على استبصار المستقبل ، فخيوط الواقع لا تتكون فحسب من الماضى الذى يسبق لحظة تاريخية محددة ويصوغها بشكل خاص وانما من الأجنة التى مازلت

تضطرب فى عالم غيبه وان لم تكن مرئية بالوضوح الكافى ، وليس معنى هذا ان الواقعية من شأنها أن تقنع بالرؤى الغامضة التى ربما كانت تتمثل فى بعض لمحات التفاؤل الرومانتيكى ، وانما تتمثل مهمتها الأساسية فى وصف مولد الغد انطلاقا من اليوم وما ينوء به من أحمال تنبئ عن مخاض عظيم وأليم .

\* \* \*

ويبدو أن دراسة الواقعية بطريقة منهجية معمقة لم تظفر فى النقد الأدبى العربى بالعناية التى تستحقها ، بالرغم من كثرة ترديد نقادنا لمصطلح الواقعية الى درجة الابتذال ، لكنهم قليلا ما أجهدوا أنفسهم فى تحديده بطريقة علمية موضوعية دقيقة ، اعتمادا على أن اطلاق التسمية يحيل الى مفهوم واضح بين ، وسنرى ان الأمر يختلف عن ذلك ، بيد أنه من المناسب أن نشير منذ البداية الى بعض العوامل التى أدت الى فقر نقدنا العربى فى هذا المجال مع ثراء أدبنا الابداعى الواقعى - خاصة منذ الأربعينات حتى الآن - ، ومن هذه العوامل ما هو متداول معروف من أن التنظير النقدى يعقب عادة موجات الابداع أو يواكبها فى بعض الأحيان ، ولكنه لا يسبقها الا فى ظروف استثنائية عندما يتصل الأمر بالدعوات المذهبية الكبرى فى مرحلة خلقها وتأسيسها ، ولهذا كان لابد من مرور أدبنا بمرحلة الواقعية وتوفير نماذج مكتملة قوية فيه قبل أن تبرز الحاجة الى تحديد مبادئها الفلسفية والجمالية ، على أن هذا التحديد لم يصل اليه الفكر الغربى نفسه - مع طول عهده بالواقعية - الا منذ فترة وجيزة نسبيا على يد بعض عمالقة النقد المعاصرين مثل « لوكاتش » و « فيشر » و « جولدمان » كما سنرى فى ثنايا هذه الدراسة .

أما فى نقدنا العربى فان الإشارة الى الواقعية قد اقتصررت على تيارين : -

أحدهما : يعرض لها بشكل مبتسر عام ، ويخلط بينها وبين الطبيعية

التي تتسم بالتشاؤم وتغرق في مستنقع السلبيات الآسن وتغفل ما في  
الحياة من قدرة على التفوق والشعر .

والثاني : يفرقها في الحمام الأيديولوجي الماركسي بطريقة مذهبية  
متعصبة ، متجاهلا انتصار الواقعية النقدية في الآداب الغربية والعربية  
على السواء .

وبمع ذلك فقد ظل لدى كثير من النقاد - خاصة من الشباب - نوع  
من الحذر الصائب بأن الواقعية لا يمكن أن تقف عند هذا الحد ، ولا أن  
تقتصر على هذين التيارين ، غير أن الظروف العصبية التي مروا بها في  
العقدين الأخيرين - خاصة في مصر - قد فرضت على كثير منهم عزلة  
حجبت عنهم امكانية استشراف هذه الآفاق الرحبة .

\* \* \*

لذلك فأننى عندما أقدم هذه الدراسة التي يبدو في الظاهر أنها قد  
جاءت متأخرة عن موعدها ، أدرك بعمق صعوبة المهمة التي أتصدى لها ،  
وجساسية الأرض التي أخطو فوقها ، وحسبى أنها مجرد محاولة  
للاستكشاف والتبصر ، لا تتعصب لما تعرض ، ولا تنكر أن الكلمة الأخيرة  
في أى شئ هي دائما تلك التي لم ينطقها أحد بعد ، ولا يغيب عنها أن  
أهم ما ينبغي أن تتوخاه وتحرص عليه إنما هو الروح النقدي الأمين .

دكتور صلاح فضل

## الفصل الأول

---

### وجوه الواقعية

- نشأة المذهب الواقعي وتطوره
- الرؤية الغربية للواقعية النقدية
- أصول الواقعية الاشتراكية





## نشأة المذهب الواقعى وتطوره

كانت الفلسفة أسبق من الأدب فى استخدام مصطلح الواقعية وتداوله بزمان طويل ، وإن كانت تضيف عليه دلالة تختلف عن المفهوم الأدبى له الى حد كبير ، فهو يتعارض مع النزعة الاسمية التى لا تعد الأفكار سوى أسماء أو مجردات ، ويتحدث « كانت » فى « نقد العقل الخالص » سنة ١٧٩٠ م عن « المثالية وواقعية الأهداف الطبيعية » فيضعنا وجها لوجه أمام مقابل الواقعية الفلسفى وهو المثالية التى ترد كل شئ فى الوجود الى الذات ، كما يقدم « شيلينج » فى إحدى مقالاته سنة ١٧٩٥ تعريفاً للواقعية الخالصة على أنها « هى التى تؤكد اللائنا - أى ما هو خارج الذات » (١) ، ويتداول الفلاسفة بعد ذلك مصطلح الواقعية لمعارضة المثالية بهذا المفهوم حتى الآن ، وكان هذا من أول بوادر سوء الفهم وعدم الدقة فى الفصل بين المستويات المختلفة ، ولا زالت هذه الشبهة تعلق بالواقعية فى أذهان كثير من الناس دون أساس سليم ، فهم يعارضونها خطأً بمثالية القيم والمبادئ على ما فى ذلك من خلط شديد وزيف بين

ويبدو لمن يتتبع تاريخ النقد الأدبى فى الغرب أن الكتاب الألمان هم أول من طبق هذا المصطلح على الأدب ، فيتحدث « شيلير » فى كتاباته عام ١٧٩٨ عن الأدباء الفرنسيين فيصفهم بأنهم « واقعيين أكثر منهم مثاليين » وينقل الى ميدان الأدب نفس المقابلة الفلسفية ، ولكنه يذهب الى أبعد من ذلك إذ يستقى منها ما يسميه « بالحجة الظافرة على أن

---

(١) انظر : Welck, Rene, Conceptos de Critica Literaria. Trad. Al Espanol. Venezuela, 1968, p. 170.

الواقعية لا يمكن أن تخلق شاعرا « فيكرس بذلك ما أشرنا إليه من الخلط بين المصطلحات ، ويبذر الفكرة التي ستجد فيما بعد صدى واسعا لها عند كل من يحارب الواقعية على أنها لصيقة بالمادة والأرض فى مقابل كل ما هو روحى رفيع مثالى ، على أنه من المفارقات الطريفة أن نجد كاتبا ألمانيا آخر هو « شليجيل » يؤكد فى نفس هذا الوقت تقريرا « أن كل فلسفة انما هى مثالية ، ولا توجد واقعية حقيقية الا فى الشعر » (١) فيدافع بذلك عن الواقعية ويرد عنها الشبهة العارضة .

ثم لم يلبث أن شاع هذا المصطلح بين الأدباء الرومانتيكيين الألمان لكن بمدلولة المبدئى البسيط دون أن يعنى تحديدا لأية مدرسة أدبية أو إشارة الى مذهب معين .

وقد التقطه منهم الكتاب الفرنسيون ، وأقاموا منه - على عادتهم فى تخمير البذور الغريبة واحتضانها - هيكلا متناسقا متناميا ، فنجد أحدهم يؤكد سنة ١٨٢٦ « ان المذهب الذى يكتسب كل يوم أرضا جديدة ، والذى يؤدى الى المحاكاة الامينة - لا للأعمال الفنية الكبرى - وانما لأصولها التى تقدمها الطبيعة يمكن أن يسمى بالواقعية » (٢) . ونلاحظ أن هذا الارهاص المبكر بالمذهب الجديد لا يعارضه بالرومانتيكية التى التى كانت حينئذ فى مرحلة التشكيل بدورها ، وانما يعارضه ضمنا بالكلاسيكية التى تحاكي الأعمال الفنية الكبرى ، ثم يتنبأ نفس الكاتب بأنه طبقا لكثير من المؤشرات الدالة فان أدب القرن التاسع عشر سيكون أدب الحقيقة الواقعية .

\* \* \*

وفى عام ١٨٣٣ استخدم هذا المصطلح كذلك الناقد الفرنسى

(١) نفس المصدر ، ص ١٨٢ .

(٢) راجع : Bogerhoff, "Realism and Kinred Words", 1938, p. 17.

«جوستاف بلانش Gustave Blanch» الذى كان معروفا بعدائه للرومانتيكية، وإن كان قد لوحظ أن الواقعية عنده كانت لا تزال تترادف المادية وتعنى الوصف الدقيق للملابس والعادات ، خاصة فى القصص التاريخية لمطابقة العصر الذى تدور فيه أحداثها فهو يؤكد أن « الواقعية تعنى بتحديد القرس الحربى المعلق على باب القلعة والشعار المنقوش عليه ، وما هى الألوان التى يدافع الفارس عنها قبل أن يسقط صريع الحب » ، وعلى هذا فليست الواقعية عنده سوى مجرد اللون المحلى المميز والوصف الطبيعى الدقيق، وبذلك لا تتعدى فى تلك المرحلة أن تكون خاصية يمكن أن نراها بوضوح فى منهج بعض الكتاب الذين يوصفون اليوم بالرومانتيكية مثل « ولتر سكوت » أو « فيكتور هوجو » .

\*\*\*

ولم يتحدد مدلول كلمة الواقعية بدقة الا من خلال خصومة حادة نشبت فى منتصف القرن الماضى بين بعض النقاد التشكيكيين من جانب ، وكاتب قصصى من الدرجة الثانية هو « شامفلورى Champflory » من جانب آخر ، إذ قام هذا الكاتب عام ١٨٥٧ بنشر مجموعة من المقالات الأدبية فى مجلد أطلق عليه اسم «الواقعية» ، كما أصدر مع أحد أصدقائه مجلة أدبية قصيرة العمر تحمل نفس التسمية « الواقعية » واستمر صدورها قرابة عام فى نفس هذه الفترة ، وقد تبلورت فى هذه الكتابات النقدية المبادئ الأولى للواقعية ، وأهمها أن الفن ينبغى أن يقدم تمثيلا دقيقا للعالم الواقعى ، ولهذا يجب أن يدرس الحياة والعادات من خلال الملاحظة الدقيقة والتحليل المزهف ، وينبغى أن يؤدى هذه الوظيفة بطريقة موضوعية خالية من العواطف والنزعات الشخصية ، ومن هنا فعلى الروائى أن يدرس قبل أى شئ مظهر الأشخاص ويسألهم ويمحص أجوبتهم ويتعرف على مساكنهم ويستجوب جيرانهم ثم يدون بعس ذلك حجه واضعا حدا لتدخل خياله الى اقصى درجة ممكنة ، فيكون مثله الأعلى نوعا من اختزال مقاصد شخصياته وسلسلة من الصور لمظاهرهم

المتنوعة ، وحيث أن الملاحظة الدقيقة هي عمل الروائيين الأساسى فقد زال الهوى والوهم (١) .

ويلاحظ « فان تيجم » أن الواقعية النظرية لم تطبق الا على الحقيقة المبتذلة والعقلية الشعبية ، ولم يكن هذا فقط لأن ذوق « شانفلورى » وأصدقائه كان يحملهم على الملاحظة فى هذا الحقل أكثر من الملاحظة فى حقل المجتمع الراقى ، بل كذلك لأن نظرية الواقعية تطبق بطريقة أفضل على مرتبة أكثر قربا من الطبيعة ومن الحقيقة الانسانية البسيطة العميقة أكثر مما تطبق على مرتبة أكثر تطورا وأقل اخلاصا . وأخيرا فمن الأفضل أن يتوجه الروائى الى الشعب ، لأن الشعب المحرر من كل حكم مسبق يستطيع أن يحسن - فى رؤية - تذوق الواقعية أكثر من الدنيويين المتشربين بالتقاليد الاجتماعية ، والنقاد الذين تغذوا بالتقاليد الأدبية (٢) .

ولا ريب أن هذه الملاحظات صادقة ان اقتصرنا على المراحل الأولى للواقعية والمبادئ النظرية التى اعتمدت عليها ، خاصة اذا أخذنا فى الاعتبار أن تجديد الواقعية كان يكمن على وجه التحديد فى ديموقراطيتها ونزولها الى الطبقات الشعبية الدنيا التى كانت محرومة حتى هذا الوقت من حقها الطبيعي فى الوجود الأدبى ، أما الطبقات الراقية فهى التى كانت تحتكر هذا الوجود من قبل وليست بحاجة الى من يؤكد له بل الى الحد منه .

وان أطلقت هذه الملاحظات لتعم النظرية الواقعية فى مراحلها المختلفة كانت مجافية للدقة والصواب ، لأننا سنرى أن الواقعية ليست

---

Van Tieghm, Philippe, Les grandes doctrines littéraires en France.

(١) راجع :

ترجمه الى العربية فريد أنطونيوس ، ونسر دهبوت سنة ١٩٦٧ . ص ٢٤١ .

(٢) المصدر السابق . ص ٢٤٣ .

سطحية ولا طبقية ، وإنما تقبض على الحياة بأكملها كجمرة ساخنة  
وتعكسها فى مرآتها بأمانة وصدق .

\*\*\*

ونعود الى تاريخ الواقعية لنجد أن ما كان فى بداياته كلمة عامة تعبر  
عن مجرد تمثيل الطبيعة أصبح مصطلحا دقيقا وشعارا لمجموعة من الكتاب  
الكبار على رأسهم فى الجيل الأول « ستندال » و « بلزاك » ، ثم جاء  
الجيل الثانى فوجد نفسه مدموغا بهذا المصطلح وأن لم يشعر بارتياح  
كامل تجاهه مثل « فلوبير » الذى كان يرفض أن يسمى واقعيا ، لكن  
حدث نوع من الاتفاق الجماعى حول الخصائص الأساسية للواقعية ،  
وهى نفس الخصائص التى أخذ خصومها يشنون عليها هجومهم  
ويعتبرونها سلبية ، خاصة فى صورتها المتطرفة مثل الاسراف فى  
استخدام التفاصيل الخارجية الصغيرة ، والتقليل من شأن القيم والمثل  
العليا التقليدية ، كما رأوا أن ادعاء الموضوعية والتجرد من النزعات  
الشخصية عند الواقعيين فى ذلك العصر كان يعد ذريعة للاستهتار  
وبستار لنزعاتهم المجافية للأخلاق .

وقد وصلت هذه الخصومة الى ذروتها بمحاكمة « فلوبير » ومقاضاته  
على قصته « مدام بوفارى » عام ١٨٥٧ ، هذه المحاكمة التى جعلت من  
الواقعية الأخلاقية قضية العصر فى القرن التاسع عشر .

وقد كان أثر « بلزاك » حاسما فى انتصار الواقعية ، إذ أنه هو  
الذى أدخل مصطلح "Milieu" الفرنسى الذى يعنى البيئة أو الوسط  
بكل موحياته التشابكة فى الأدب ، ونقله عنه علماء الاجتماع وكبار النقاد  
والكتاب مثل « تين » و « زولا » . وتعد مقدمته التى كتبها عام ١٨٤٢  
لمجموعته القصصية الكبرى « الكوميديا البشرية » والتى أذاع فيها هذا  
المصطلح لأول مرة بمثابة الاعلان عن المذهب الواقعى ، كما كانت  
مقدمة « كرومويل » « ليفيكتور هوجو » هى اعلان الرومانتيكية .

وقد تولى « بلزاك » تغيير مركز الثقل ونقله من المسرح الى القصة ومن الخيال الى الملاحظة ، كما حمل الكاتب مسئولية مباشرة عن اهم وأعمق جوانب الحياة الفكرية اذ يقول « ان المجتمع الفرنسى سيكون هو المؤرخ ، أما أنا فلسيت الا مجرد سكرتير له » ومن الواضح أنه كان يتصور رسالته على أنها شهادة على عصره وتوثيق له ، وبهذا يفى بما قاله «تين» من أن أعماله « تتضمن أعظم قدر من الوثائق التى توفرت لنا عن الطبيعة البشرية » ويصدق عليه ما أراده لنفسه من أن يكون « دكتوراً فى الطب الاجتماعى » (١) . وكما سنرى من خلال هذه الدراسة أصبحت أعماله أهم منبع يستقى منه النقاد والمنظرون المبادئ الجمالية للواقعية .

\*\*\*

والعل أهم اضافة فى الجيل الذى تلا « بلزاك » كانت تلك التى قدمها « فلوبير » لأعماله الإبداعية فحسب ، وانما بكثير من تأملاته النظرية أيضاً ، وقد حاول « فلوبير » أن يقاوم الانسلاخ فى العناية بالمضمون الاجتماعى للأسب على حساب غيره لا بالغض من شأنه وانما بالاهتمام الواعى بالشكل فى نفس الوقت للوصول الى لون من التوازن الأدبى الضرورى ، وكان يرى أن فن الناثر أشد صعوبة من فن الشاعر الذى تسنده قواعد محددة وتوجيهات تعتبر بمثابة علم كامل للصنعة ، بينما نجد أنه فى النشر « يلزم احساس عميق بالايقاع التائه بدون قواعد ، بدون يقين ، وتلزم صفات فطرية وقوة فى التفكير ، وحس فنى أكثر دقة وأشد رهافة لتغيير الحركة فى كل لحظة ، وتغيير اللون ولهجة الأسلوب بحسب ما يراه قوله » (٢) .

وبالاضافة الى الصعوبات الانسانية كانت هناك صعوبة أخرى أكثر

(١) انظر : Lévin, Harry, The Gates of Horn (A Study of Five French Realists), Oxford University Press, 1963.

(٢) انظر : المختصر السابق مؤلفه « مان تيجم » ص ٢٤٨ .

أهمية هي التنظيم ، فمراعاة النسب فى أقسام العمل الأدبى واضاءتها وتناعمها وسلاسة الانتقال من قسم الى آخر ، كل هذا يمثل المهمة الأساسية للروائى الفنان ، ولقد حاول « قلوبير » - بنجاح - أن يقترح مثالا أعلى أصيلا يجمع بين ميلين كانا حتى أيامه متناقضين هما وسوسة الواقعى وذوق الفنان الأصيل .

\* \* \*

وعندما نتابع تاريخ الحركة الواقعية فى تلك الفترة خارج فرنسا ينبغى أن نميز بين موقفين مختلفين فى البواعث والنتائج ، موقف من يتعرضون لتحليل الحركة الواقعية الفرنسية ويعلقون عليها ، وموقف من يؤصلون للمذهب الواقعى فى بلادهم ابداعا أو تنظيرا ، وقد تأخر ظهور هذه الطائفة الثانية بعض الشيء ، ففى « انجلترا » مثلا يظهر مصطلح الواقعية فى تحليل بعض أعمال « بلزاك » عند منتصف القرن الماضى ، ولكنه يتحدد بعد ذلك فى كتابات بعض النقاد الذين أخذوا يقارنون بين أسلوب « ديكنز » القصاص الذى ينتمى الى المدرسة الرومانتيكية ، وأسلوب مجموعة أخرى من الشباب الذين أخذ ينمو وسطهم الروح الواقعية الصحى والعناية بدقة الملاحظة فى وصف الأحداث والخصائص الشخصية والبيئات العامة مما يعطى لهم طابعا عالميا « (١) » وفى هذا النص المتقدم نرى بوضوح وتركيز خلاصة دعوة الواقعية كما تحددت فى فرنسا وانتشرت منها الى البلاد الأوربية والغربية الأخرى .

أما فى الولايات المتحدة الأمريكية فسرعان ما ترددت أصداء الواقعية الفرنسية حيث تحمس لها بعض النقاد الذين تزعمهم « هنرى جيمس » حوالى عام ١٨٦٤ ، ونصح بدراسة « النظام الواقعى الشهير » موجهها حديثه الى أحد القصاصيين الشباب « الذين لم يرهفوا حواسهم

---

(١) راجع : Masson, David, British Novelists and their Styles, Cambridge, 1859, p. 248.  
(م ٢ - منهج الواقعية)

بالمقدر الكافى لتلقى الواقع » ، ومن هنا فان هذا الكاتب قد اعتبر بعد ذلك  
خاملا لواء المدرسة الواقعية الأمريكية (١) .

وتردد المصطلح بعد ذلك فى الأدب الألمانى ، لكنه لم يأخذ شكلا  
محددا حاسما الا فى كتابات « ماركس » و « انجلز » التى سنعود اليها  
بالتفصيل فيما بعد ، وان كانت تنبغى الاشارة هنا الى ما كتبه « انجلز »  
عام ١٨٨٨ تعليقا على احدى القصص اذ يقول « انها ليست واقعية بالمقدر  
الكافى ، لأن الواقعية فى رأيى تقتضى بالاضافة الى التفاصيل الجزئية  
تصويرا حقيقيا للملابسات والظروف النموذجية » ثم يؤكد بعد ذلك رأيه  
مبرزاً أهمية نماذج « بلزاك » وتأثير نظريات « تين » (٢) .

وقد بدأ استخدام مصطلح الواقعية فى روسيا فى الستينات من القرن  
الماضى حيث اتخذته بعض النقاد شعارا لهم ، على أنه كان يعنى لديهم حينئذ  
مجزء التحليل والنقد « فالكاتب الواقعى ليس الا عاملا يفكر » على حد  
تعبير أحدهم ، وهو نفس التعبير الذى استخدمه « ماو » فيما بعد .  
وقد برز فى تلك الآونة موقف « ديستوفسكى » الذى كتب عام ١٨٦٣  
يرفض الطبيعية الفوتوغرافية ويدافع عن اهتمامه الحى بالعناصر الخيالية  
الفريدة ، ويقول فى احدى رسائله الشهيرة : « ان تصورى عن الواقع  
والواقعية يختلف الى مدى بعيد عن تصورات نقادنا وكتابنا الواقعيين ،  
فمثاليتى أكثر واقعية من واقعيتهم » ثم يشير الى عمق تناوله للقضايا اذا  
قورن بسطحية تصويرهم للحياة ويضيف قائلا : « يطلقون على خطأ  
الكاتب السيكلوجى ، بينما أنا فى حقيقة الأمر واقعى بأسمى ما تعنيه  
الكلمة ، اذ أننى أصور أغوار النفس البشرية العميقة » (٣) .

وقد خاض « تولستوى » مثل هذا الصراع مع النقاد ، وبالرغم من

(١) انظر كتاب « مصطلحات النقد الأدبى » الذى سبقت الاشارة اليه مؤلفه Wellek  
ص ١٧٤ من الترجمة الاسبانية .  
(٢) ، (٣) نفس المصدر . ص ١٧٥ .



أنه لم يخف ضيقه الشديد من منهج « فلوبيير » فى الكتابة القصصية فقد امتدح « موباسان » وكتب مقدمة لترجمة أعماله الى الروسية ، وفى كتابه النظرى « ما هو الفن ؟ » لا يكاد القارئ يجد أى أثر لكلمة الواقعية بينما يجد تحليلا وافيا للصدق ، خاصة صدق العواطف ، وضرورته المطلقة فى الفن والآدب ، بيد أن هذا لم يحل بين نقاد الواقعية المحدثين وبين أعمال « تولستوى » نفسها باعتبارها من أهم النماذج الواقعية العالمية كما سنرى طرفا من ذلك عند عرض الخصائص الفنية للواقعية .

وكثيرا ما يختلط لدى الكتاب - خاصة فى العالم العربى - مصطلح الواقعية بكلمة أخرى لازمتها فى بداية الأمر ، ولم تتميز عنه تماما الا من خلال بعض الدراسات الأدبية الحديثة نسبيا ، وهى كلمة الطبيعية التى كانت بدورها تعبيرا فلسفيا قديما ، ثم طبقت بعد ذلك فى مجال الأدب فى فرنسا على وجه الخصوص واتخذت معنى الالتزام الحرفى الأمين بالطبيعة ، وقد أعلنها « زولا » كشعار له عام ١٨٦٨ فى مقدمة إحدى قصصه وشرح بها نظريته فى القصة العلمية التجريبية كما سنفصل الحديث عنه فى موضعه من هذه الدراسة .

وقد ظل الخلط بين هذين المصطلحين قائما حتى الربع الأول من القرن العشرين ، الى أن نشر الناقد « بيرمارتينيو » *Pier Martine* كتابين هامين ، أولهما عام ١٩١٣ بعنوان « القصة الواقعية » والثانى عام ١٩٢٢ بعنوان « الطبيعية الفرنسية » وحدد فيهما التمييز القاطع بين المصطلحين ، فالطبيعية هى مبدأ زولا وتقتضى عرضا علميا للأدب وفلسفة مادية محددة ، أما الواقعية فهى ذلك التيار الزاخر الذى يجسرف فى مساره كثيرا من الأيديولوجيات والفلسفات والذى اغتسل بمائه معظم كبار الكتاب العالميين فى القرنين الآخرين .

\* \* \*

وهناك بعض الأسئلة التى لا مفر من التعرض لها ومحاولة الاجابة

عنها لالقاء مزيد من الضوء على نشأة الواقعية ، من أهمها تحديد علاقتها بالرومانتيكية ، وهل تعتبر ردا عليها أم معاصرة لها كما توحى بذلك بعض الدراسات الأدبية ، ونعود الى « شيلير » فنجد أنه عندما وصف الاغريق بالواقعية كان يريد أن يقول ان رؤيتهم للعالم لم تكن مثالية مثل رؤيته ورؤية معاصريه من الرومانتيكيين، ومن هنا فان بدايات الواقعية تكمن بالذات في التقابل بين وعى المحدثين وبساطة القدماء ، على أن النقاد قد أدركوا مؤخرا أنه لا توجد في الفن بساطة فطرية حقيقية وانما تبسيطات ذكية متعمدة ، وأن ما هو طبعى في الأدب يقتضى جهدا هائلا لتحقيقه والا كان مجرد أشكال ساذجة فجّة .

وإذا اعتبرنا مثل بعض النقاد أن الواقعية تفترض مثالية تصحيحها وتقليدية حل محلها ونزعة محافظة تنتقدها فاننا ندرك مغزى قولهم انه لم توجد على الاطلاق مدرسة أدبية سوى الواقعية ، إذ لم يكن أحد على تمام الوعى بعمله مثلما كان الكتاب الواقعيون (١) .

وإذا كان من المستبعد نهائيا أن يجمع عمل أدبي واحد بين الخصائص الرومانتيكية والواقعية معا على ما كان بينهما من قرب وشبه معاصرة ، فلا ننسى أن ذروة الرومانتيكية كانت عرض مسرحية «هرنانى» «ليفكتور هوجو» عام ١٨٣٠ ، بينما وصلت الواقعية لأوجها في قضية « مدام بوفارى » عام ١٨٥٧ كما أشرنا من قبل ، وان كان من الطريف أن نذكر ما كتبه « بودلير » قبل ذلك بقليل تحت عنوان « ما هي الرومانتيكية » إذ يقول « ان الواقعية قد وجدت قبل هذا النزاع بكثير ، وأن الرومانتيكية أحدث منها لأنها أحدث تعبير عن الجمال ، فعندما نقول رومانتيكية نقصد فنا حديثا » (٢) .

Moore, George, Confession of a young man.

(١) انظر :

نقلنا عن كتاب « هارى ليفين » المشار اليه من قبل عن « الواقعية الفرنسية » ص ٨٩ .  
Baudelaire, Oeuvres II, 66, Paris, 1956.

(٢) راجع :

وبينما نجد الرومانتيكيين فى حماسهم من أجل الصبغة المحلية والموضوعات المثيرة اجتماعيا والقضاء على الأجناس الأدبية الكلاسيكية يبشرون بوجود الواقعيين يتولى هؤلاء امتصاص عناصر رومانتيكية لا يمكن اغفالها الى الحد الذى نجد فيه أن أحدث وجوه الواقعية وهى الاشتراكية تضيف على البطل صبغة رومانتيكية مميزة كما سنرى فيما بعد .

تلك العلاقة المتبادلة هى التى تفسر لنا أشكالا عديدة من الواقعية ، مثل ما يسمى فى النقد الغربى بواقعية « ديكنز » الرومانتيكية ، وواقعية « ديستوفسكى » الخيالية و « لودويج » الشاعرية .

\* \* \*

السؤال الثانى الذى يطرح نفسه أمام النقاد هو : لماذا ازدهرت الواقعية - كمذهب أدبى - فى فرنسا أولا ؟

والاجابة عليه لا تعنى مجرد التحليل التاريخى فحسب ، وانما تقتضى تسليط الضوء على الظروف والمناخات التى تزدهر فيها عادة بذور الواقعية ، مما يساعد بشكل فعال فى أية محاولة جادة لاكتشاف أبعادها فى المجتمعات الأخرى ، خاصة عندنا فى العالم العربى الذى تم التلقيح الواقعى فيه بعد قرابة قرن كامل من نشأة المذهب فى أوروبا ، واختلط بعناصر لا تزال متشابكة معه مما يتطلب جهدا كبيرا لتقطيره وتأصيله وبلورة منهجه بوضوح .

على أن ازدهار الواقعية الفرنسية مرتبط بعاملين أساسيين : -  
أولهما تطور جنس القصة فى الأدب الأوروبى الحديث .

والثانى طبيعة التركيب الفكرى والوجدانى للشعب الفرنسى .

\* \* \*

وإذا كان صحيحا أن القصة الغربية قد ارتكزت على بدايات لامعة

ثبتت في اسبانيا - مرتوية بعناصر عربية دافقة - وإيطاليا ، وأن القصة الانجليزية احتلت المكان الأول في القرن الثامن عشر ، فلا شك أنه ابتداء من القرن التاسع عشر تصدرت فرنسا ميدان الإبداع القصصى عموما ، ولم يتبعها في ذلك الا روسيا وأمريكا ، أما ألمانيا التي يظهر فيها كثير من كبار كتاب القصة فيبدو أن ملاحظة « أندريه جيد » التي مؤداها أن وطن القصة هو الذى تبرز فيه النزعات الفردية ربما تفسر السبب فى ذلك ، كما تفسره أيضا بعض الدراسات الاجتماعية التى انتهت الى أن القصة الألمانية لم تلعب دورا حاسما فى الأدب الأوروبى لأنها مثلت - بطريقة غير نقدية - مصالح الطبقة الوسطى ، ولا شك أن فرنسا من أكثر البلاد ولعا بنقد الذات وشغفا بالنزعة الفردية ، ولهذا فقد عبر الأدب الفرنسى فى كثير من الأحيان عن المشاعر الأوربية بأكملها ، كان « تولستوى » ينصح « جوركى » بأن يقرأ الواقعيين الفرنسيين ، وكان « هنرى جيمس » يقول انه لا يحترم من الانتاج المعاصر له الا أعمال الكتاب الفرنسيين ، وكثيرا ما كان « جورج مور » يؤكد لكتاب القصة الانجليز أن بوسعهم تعلم الكثير من « بلزاك » و « فلوبيير » و « زولا » . وتقول إحدى بطلات « جيمس » مثلا « عندما أقرأ قصة فأنها عادة ما تكون قصة فرنسية ، اذ يبدو أننى أستطيع أن أعرثر فيها على مزيد من الواقع والحياة مقابل ما أدفعه من ثمن » (١) .

ومن ناحية أخرى فان الأدب الفرنسى قد عنى بالفرد المنعزل بنفس القدر الذى اهتم فيه بالمجتمع كوحدة متكاملة وبمشكلة حفظ التوازن بينهما .

وقد اشترك علم النفس وعلم الاجتماع معا فيما بعد - عقب ظهورهما كعلمين حديثين - فى دعم التحاليل الأدبية ، بيد أنه من أعظم تقاليد الأدب الفرنسى أن النقد تعليق على الحياة ، وأنه اذا كان الأدب

(١) راجع كتاب « هارى ليفين » المشار اليه من قبل ص ٩٨ وما يليها .

والمجتمع قد ينفصلان أحيانا - فى بعض البلاد والعصور - فانهما كما كان يقول « رينان » دائما يتداخلان فى « بلدنا » ، ومن هنا فان القصاص الفرنسى بطبيعته ناقد اجتماعى ممتاز ، واذا كانت النظرية يمكن أن تستقل عن الممارسة فى بلاد أخرى ، مثل الفلسفة الميتافيزيقية فى ألمانيا ، والنزعة التجريبية البحتة فى انجلترا ، فان الفلسفة الفرنسية فى ظل ثنائية « ديكارت » المتعادلة بين الذات والموضوع قد أضرت على التمييز القاطع بينهما وحافظت بالتالى على التوازن الدائم بين الواقع المادى وعالم الأفكار ، ولهذا فان الواقعية فى التحليل الأخير تكمن فى طبيعة التركيب التقليدى للفكر الفرنسى فى رأى هؤلاء النقاد .

\* \* \*

بيد اننا لا ينبغي أن نغص الآداب الأخرى التى لعبت دورا هاما فى نشأة الأدب الواقعى حقها ، لا باعتباره مذهباً متميزاً تبلورت مبادئه فى القرن التاسع عشر كما رأينا ، وانما بخلق النموذج الواقعى فى القصة قبل أن تتحدد ملامحه فى النقد ، وخاصة الأدب الاسباني الذى يعترف كثير من النقاد الآن بدوره الرائد فى هذا الصدد .

فقد أدت التناقضات التى احتدمت فى المجتمع الاسباني خلال القرنين السادس والسابع عشر الى نضج ملكة السخرية الواقعية لدى الأديب الاسباني ، وبرزت هذه السخرية فى اتجاهين رئيسيين كان لهما أبعد الأثر فى اكتمال شكل القصة الأوروبية فنيا من ناحية ، وتأصيل العسرق الواقعى فيها من ناحية أخرى .

أما الاتجاه الأول فقد تم من خلال قصص الشطار أو الصعاليك التى هزت التقاليد الأدبية الأوروبية ، وقدمت نموذجا جديدا واقعيا للأدب هو الصعلوك الخادم الذى ينتقل من سيد الى آخر ويسخر بمثالية النبيل المفلس الكاذبة ومادية رجل الدين الحريص المنافق وجبروت الشحاذ الأعمى الغليظ الطبع ، وبهذا يجعل القصة لأول مرة وعاءا للنقد الاجتماعى

الحار ، وقد أسهم الأدب العربى ممثلاً فى جنس المقامات فى تطعيم وتغذية هذا النموذج الأدبى الاسباني كما تثبت ذلك بعض الدراسات المقارنة (١) .  
 وبهجرة هذا النموذج من الأدب الاسباني الى الفرنسى ابتداء من « جيل بلاس » و « فيجارو » فان الصعلوك يزرع فى الأدب الأوربي كله النزعة الواقعية المباشرة العميقة .

أما الاتجاه الثانى الذى كان له فضل الريادة فى تأصيل الواقعية فقد مثلته قصة « سرفانتس » الخالدة « دون كيخوته » . أو « دون كيشوت » كما نعرفها فى اللغة العربية نقلاً عن اللغات الوسيطة ، وهى لم تكن ثورة على أدب الفروسية الخيالى المثالى فحسب ، وإنما تعتبر أول قصة أوربية مكتملة الأصول من الوجهة الفنية ، وقد زودت الأدب العالمى بواحد من أعظم نماذجه وأعماقها تأثيراً .

\* \* \*

وبينما خلد الرومانتيكيون شخصية « دون كيشوت » المثالية الناحلة الهزيلة المخرقة فى الوهم نجد الواقعيين يركزون بالذات على اصطدام هذا المثال بالواقع المادى المجسم فى خادمه البدين « سانشو بانثا » مما تتولد عنه شرارة المحاكاة التامة للحياة . وقد برهنت الدراسات المقارنة أيضاً على تأثير هذا النموذج فى رواد الواقعية الفرنسيين فى القرن التاسع عشر « ستندال » و « بلزاك » و « فلوير » كما تكشف عن ذلك أعمالهم نفسها ابتداء من قصة « الأبيض والأسود » الى « مدام بوفارى » وكما اعترفوا هم بذلك (٢) . ولا يقل تأثير « دون كيشوت » عن هذا فى الآداب الواقعية الأخرى ، ويكفى أن « ديستوفسكى » كان يعتبرها « آخر وأعظم تعبير عن الوجود الانسانى » ، وأمر سخرية يمكن أن يتصورها الفكر

(١) لنا دراسة موسعة عن هذا الموضوع نرجو نشرها قريباً ان شاء الله .

(٢) انظر : Bardon, Maurice, Don Quichotte et le roman

réalist français, Revue de la Littérature Comparée, 1936, XVI, p. 63.

نقلاً عن كتاب « هارڤى ليفين » المشار اليه .

الانسانى على الاطلاق « كما أن « فوكنر » فى الجانب الآخر كان يقول عنها  
« اننى أقرؤها كل عام مرة ، كما يفعل البعض مع الانجيل » .

\* \* \*

... اذا كان هذا هو دور الأدباء الخلاقين فى الارهاص بالواقعية أولا  
ثم التبشير بها وتقديم نماذجها الأساسية ثانيا فماذا كان دور النقد فى  
الاعداد لها والدعوة اليها ؟

الواقع أن الاتجاه الاجتماعى فى النقد هو الأب الشرعى للنظرية  
الواقعية فى الأدب ، كما أنه بكل ما أسفر عنه من حصاد منهجى  
وأيدىولوجى هو جوهر ما يتبقى منها بعد ذلك ، كما سندرسه فى حينه .

وبالرغم من أن هذا النقد الاجتماعى عموما تمتد جذوره الى عصر  
النهضة عندما شبت معركة القديم والحديث ، وتركت فيما صهرته من  
أفكار المبدأ القائل بأن كل عصر يتميز بانتاجه الأدبى الخاص المنبثق من  
ظروفه التاريخية والاجتماعية ، إلا أنه عقب الثورة الفرنسية تبلورت  
هذه الفكرة فى كلمة جامعة : « ان الأدب هو التعبير عن المجتمع كما أن  
الكلام هو التعبير عن الانسان » .

ولكن التطبيق النقدى لذلك بدأ بكتاب « مدام دي ستيل »  
« عن الأدب فى علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية » الذى صدر  
فى الأعوام الأولى من القرن التاسع عشر ، وكان من نتيجة  
جسراع الرومانتيكية ومحاولتها القضاء على المذهب الكلاسيكى ،  
تمجيدها للتقاليد القومية للبلاد المختلفة ، وأحيائها لعاداتها من خلال  
المفكر « هيپوليت تين » على رأس حركة ثالثة ترصد الأدب فى الدرجة  
الأولى من الوجهة الاجتماعية .

وتعتمد النظرية النقدية « لتين » على ممارسات الكتاب الواقعيين  
فى عصره ، كما أن أعمال هؤلاء كانت ذات طابع نقدى واضح ، ومن هنا

كان تين يقول « ان البعد بين القصة والنقد أخذ يتلاشى فى العصر الحاضر » .

واعتراف تين بالقوى الاجتماعية الماثلة وراء الأدب تلاقى فى حينه مع ما قرره كبار الكتاب الواقعيين من التعبير عن هذه القوى فى أعمالهم الأدبية ، وبينما كان « سان بيف » يظهر تعاطفه الشديد فى رسم كثير من كتاب العصور الأخرى ، ولا يخفى بروده وعدم اكترائه بمعاضريه ، ويبدى خيبة أمله لأنه يعيش فى عصر رومانتيكى كان « تين » يشارك الرواد الواقعيين فى تطلعاتهم ، فهو أول من اعترف « بستندال » كأستاذ ، وتلقى « فلوبيير » كرفيق ، وعاش بالقدر الكافى كى يعتبر « زولا » من تلامذته ، يقول « زولا » عنه « عندما يدرس « تين » « بلزك » فانه يتناوله بنفس الطريقة التى يتناول بها « بلزك » بطل قصته الشهيرة « بير جراند » (١) ، وهنا تكاد تتلاشى - كما المعنا من قبل - المسافة الفاصلة بين النقد والقصة الواقعية .

ومنذ أن وضع « تين » أسس العلاقة الديناميكية بين المجتمع والأدب من الصعب على أى ناقد أن ينكر هذه الصلة مهما حاول التقليل من شأنها ، وقد قضى منهجه بصفة قاطعة على السيادة المطلقة لفكرة الإلهام والعبقرية عندما شرح جذورها الاجتماعية محتفظا منها بالقدر اليسير المتمثل فى « الموهبة » لا أكثر ، وربما كان جازما أكثر مما تسمح به طبيعة موضوعه عندما أكد « أن البيئة والظروف العامة للعادات وروح العصر هى العوامل التى تحدد نوع الأعمال الفنية فلا يبقى منها الا ما يتوافق مع هذه الظروف » (٢) . مما يتصل مباشرة بنظرية « داروين » فى أصل الأنواع وبقاء الأصلح . غير أن مبادئ « تين » فى عمومها قد

(١) راجع المصدر السابق ص ١٧ .

(٢) انظر : Taine, Hippolyte, Philosophie du art. Traduccion :  
al Espanol. Mexico, 1963, p. 63.



لقيت قبولا عظيما فى عصره ، خاصة لما كان يتميز به من عقلية « ديكارتيه » بالغة الوضوح والترتيب ذات طابع منطقى عذب أخذ .  
وقد عيب على نزعتة القطعية هذه أنها تحتوى على لون من الحتمية الجبرية ، ولا شك أن فى هذا مبالغة شديدة ، إذ أنه لم يكن يقصد بحال تقييد حرية الانسان أو استبعاد ارادته . على أن ما يعنينا الآن إنما هو تصويره الفن لطبيعة الفن إذ يقول « ان هدف العمل الفنى هو التعبير عن بعض الخواص الجوهرية البارزة للأشياء الواقعية ، وبالتالي التعبير عن بعض الأفكار الهامة الأشد وضوحا واكتمالا من هذه الأشياء نفسها ، ويصل الفنان الى هدفه هذا باستخدام مجموعة من الوحدات المترابطة ، معدلا من علاقاتها بطريقة منهجية ، وفى فنون المحاكاة الثلاثة وهى النحت والرسم والشعر تنطبق هذه المجموعات على أشياء واقعية » (١) .

\* \* \*

وغنى عن البيان أن كلمة الشعر فى المصطلح النقدي الغربى يقصد بها كل الأجناس الأدبية التى تعود عند « تين » الى محاكاة الواقع ، كما كانت عند « أرسطو » ، لكن باختيار الخواص الجوهرية والتعبير عن الأفكار الهامة ، وفى هاتين الاضافتين تبرز أبوة « تين » لبعض ملامح النظرية الواقعية عند أبرز فلاسفتها المعاصرين وهو « لوكاتش » كما سنرى فيما بعد .

وبالرغم من ذلك لم يعدم « تين » من يتهمه بأنه كان مثاليا لا واقعيًا ، خاصة من جانب بعض الماركسيين الذين يصرون على نقد مكاسب الفكر الانسانى كلها لا فى اطارها التاريخى وانما من خلال المنظور المادى فحسب (٢) .

(١) نفس المصدر ، ص ٤٥ .

(٢) انظر : Plakhenov, George, Essays in the History of Materialism, London, 1934, p. 235.

ويصدر « سارتر » عن وجهة نظره الوجودية فى تقييمه القاسى  
لجهود « تين » على أنها « محاولة غير مثمرة لتأسيس هيكل واقعى  
للميتافيزيقيا » (١) .

\* \* \*

والحقيقة أن موقف « تين » هو نموذج لموقف كثير من الواقعيين فى  
عصره ، وإن كان يجنح فى بعض الأحيان الى تناول المسائل الأدبية  
والفكرية كما لو كانت معادلات كيماوية ، خاصة فى مقدمته الشهيرة  
لتاريخ الأدب الانجليزى التى حدد فيها عوامل البيئة والوراثة ، ونشرها  
أولا فى صورة بحث مستقل ، وعندما وضعها مقدمة للكتاب المذكور  
فوجيء القارئ - الذى كان يتوقع للكتاب أن يكون تطبيقا حرفيا  
للنظرية - مفاجأة مدهشة ولطيفة فى آن واحد إذ وجد أن المؤلف قد عرض  
لكل كاتب فأوفاه حقه الفردى بحرية كاملة لا يمكن أن يكفى لتفسيرها  
إطار البيئة الصلب ، ففى حالة « شيكسبير » مثلا يقول بعد شرح العوامل  
المادية :

« انه ينبع كله من الداخل ، أريد أن أقول من داخل نفسه وعبقريته ،  
ولم يكن للظروف الخارجية الا حظ الاسهام الطفيف فى نموها » (٢) .  
وبهذا نرى أن « تين » يتدارك عند التطبيق بعض المقولات العامة  
التي أخذت على إطلاقها حتى أنه يعترف بعوامل العبقرية الحاسم فى  
بعض الأحوال كما رأينا . وقد أسهم فى هذا الكتاب نفسه فى تأصيل  
المذهب الواقعى ، بالرغم من أنه يعطيه تسمية التقطها « زولا » بعد ذلك  
وهى « الطبيعية » ، وشرح بحماس ما كان « لستندال » من فضل فى  
نشأة هذا الاتجاه الجديد ، « فهو أول من يراعى العوامل الجوهرية ،  
أعنى القوميات والمناخات والأمزجة ، وبعبارة واحدة فانه يعالج المشاعر

كما ينبغي أن تعالج ، أى بطريقة عالم طبيعى أو فسيولوجى باقامة التصنيفات وموازنة القوى المختلفة «(١) .

\* \* \*

ولعل أهم اعتراض جاد وجه الى نظرية « تين » فى البيئـة والوراثة أنها لم تستطع أن تميز بين شخصية وأخرى يخضعان لنفس المؤثرات ثم يختلف انتاجهما الأدبى بشكل بين ، كما أنها لم تميز بين الشخصية والفن مما شجع الباحثين على كتابة مجلدات كبرى يصدق عليها وصف « برونيتير » من أنها « معاجم زمنية لببليوجرافية أدبية » وحال دون الاعتراف بتطور الأجناس الأدبية ، وعاق رؤية التاريخ الفنى للأثار نفسها .

وعلى هذا فمبادئه الغامضة اللامعة قد وضعت الأساس لقواعد ثابتة من المؤلف أن تتحجر لديها عقول الصف الثانى من الباحثين ، اذ اتجهت الدراسات الجامعية بعده الى التركيز على ظروف وملابسات الانتاج الأدبى الى درجة أهمل معها تماما العمل الأدبى نفسه ، حتى تحقق ما تنبأ به « فلوبيير » المتشائم من أن التاريخ سيمتص الأدب ، وذلك فى احدى رسائله الى « تورجنيف » التى يقول فيها : « ان ما يصدمنى من اصدقائى هؤلاء - سان بييف وتين - أنهم لا يولون عناية كافية للفن ، للعمل الفنى فى حد ذاته ، لتركيبه وأسلوبه ، وبكلمة واحدة لجمالياته »(٢) .

ونستطيع أن نخلص من كل ما وجه الى هذه النظرية من نقد وازضافة الى أنها لا تفقد أصالتها كمنهج جدير بالبقاء ان أخذت فى اعتبارها أن العلاقة بين الأدب والمجتمع لا يقتصر تأثيرها على طرف واحد ، وانما هى علاقة متبادلة ، فليس الأدب مجرد صدى للتغيرات الاجتماعية ، وانما

هو أيضا من أهم عوامل التأثير فى المجتمع ، وبوسع الناقد أن يقف عند الطرف الذى تقف فيه نظرية « تين » ولكن عليه أن يتم الدورة فيما بعد باتجاهين : أحدهما دراسة وظيفة الأدب وتأثيره على الواقع فى تفاعله الديناميكي مع المجتمع والثانى هو بحث عملية الابداع نفسها فى طابعها النفسى الاجتماعى ، وسنتعرض لذلك فى الفصل الخاص باجتماعية الأدب .

ومهما اتهمت مدرسة « تين » بالقصور فى مبادئها فلا زالت تمارس تأثيرا عظيما فى النقد الأدبى ، وذلك بفضل تصورهما الحيوى للفن على أنه تعبير جماعى عن المجتمع ، ويبدأ الخداع فى هذا التصور عندما توازى بين الفن والمجتمع ، وتربط بطريقة مباشرة بين الكتاب والموضوع ، وتعتبر أن أدب مرحلة ما انما هو رد كامل ومباشر ودقيق على هذه المرحلة . وهذا ما أطلق عليه بعض النقاد « خداع الأدب » (١) . لأن الأدب الواقعى اذا كان مجبرا بشكل أو بآخر على أن يقول الحق فهو نادرا ما يقول كل الحق ، وربما لم يلتزم أبدا بأن لا يقول شيئا غير الحق ، ففى القصة لابد من اغفال بعض الأشياء وتعديل بعضها الآخر ، وتعود ضرورة الحذف أو الاغفال عموما اما الى قصور حرية التعبير الفنى واما الى درجة عمق واتساع التجربة الأدبية ، كما أنها قد تعود الى طبيعة المادة الأدبية ومقتضياتها الفنية .

بيد أن المهم فى عملية البناء الأدبى للواقع هذه هو النظام الذى يعتبر محور رؤية العالم الواقعى ، لأنه كما يقول أحد النقاد الألمان (٢) . لا يمكن تكديس قدر كبير من الحقائق الجوهرية بغير تنظيم ، فملكة التنظيم خلاقة مثلها مثل ملكة العرض ، أو هما بالأحرى مظهران مختلفان لملكة واحدة ، وانطلاقا من حقيقة المظاهر المنعزلة التى لا تحصى تتبع حقيقة

(١) انظر : De Voto, Bernard, The Literary Fallacy, 1944, p. 43.

(٢) راجع : Hogo Von Hofmannsthal, Honoré de Balzac.

Levin, Harry, p. 187.

نقلا عن كتاب للواقعية الفرنسية مؤلفه :

العلاقات القائمة فيما بينها ، وبهذا يتخلق العالم ، فعندما تقرأ « جوته » مثلاً تشعر أنك على علاقة وثيقة وحميمة بالمجموع ، إذ أن هناك بناء منظماً حتى وإن عز ادراكه للوهة الأولى على الحواس ، فهو الذى يضمن توجيه المتلقى ، ولتقرأ أى شئ كان ، قصة من أمهات الأدب ، أو أقصوصة صغيرة ، أو بعض التأملات الفلسفية أو الخيالية التى تتعمق أغوار النفس البشرية أو تحلل خبايا الموقف السياسى ، أو التى تهدف لمجرد وصف مكتب أو محل تجارى ، فأنك ستجد دائماً هذه العلاقة التى تربطك بالمجموع وستشعر أن من حولك عالماً منتظماً فى كل متكامل .

وعندما نعود الى نشأة الواقعية لنتتبع مسارها وتطورها نلاحظ أن « زولا » قد أصاب عندما اعتبر الرومانتيكية هى المرحلة الأولى للواقعية ولكنه أخفق عندما تصور أن الطبيعية التى كان ينادى بها هى الشكل المتطور للواقعية الذى تنتهى اليه (١) .

ولو اعتبرنا - مثل بعض النقاد - أن الفن كان دائماً انعكاساً للواقع بشكل ما لوجب علينا أن نرى انعكاس الثورات دائماً فى الأدب بطريقة مباشرة ، ولكن الحقيقة أن الواقعية نفسها - كما أسلفنا - كانت تاريخياً حركة جديدة من القرن الماضى ، وقامت برصد التغييرات الاجتماعية وتأثيرها على المؤسسات الفنية ، وأدت الى القضاء على كثير من المعتقدات الأدبية القديمة ، وإبراز الوسائل الفنية الجديدة ، كما أسرعت فى توجيه فن القصة على وجه الخصوص الى ارتياد آفاق جديدة مرنة ، إلا أننا نصاب بخيبة أمل لو انتظرنا من الواقعية بعد اكتشافها للحقائق الجديدة وتخلصها من الأساطير القديمة أن تصل الى هدف محدد ، إذ أن هذا الهدف فى حقيقة الأمر متحرك من عصر الى آخر .

ويرى مؤرخو الحركة الواقعية (٢) أن أولى مراحلها التى تسمى

Zola, Roman expérimental, p. 60.

(١) انظر :

Lukacs, Georg, Significación actual del realismo

(٢) انظر :

crítico, Traducción al Español. Mexico, 1974, p. 17.

عادة بالواقعية العظمى قد سادت فى فرنسا وانتشرت منها الى اوروبا خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر ، ثم أعقبتها حركة جزر بعد ثورة ١٨٤٨ خاصة خلال حكم « نابوليون الثالث » وبداية الجمهورية الثالثة ، ويبدو أن هذا الربط فيه شىء من التعسف ومزاوجة الأحداث التاريخية بالحركات الأدبية بشكل مباشر غير دقيق ، لأن ازدهار الواقعية قد استمر خلال النصف الثانى من القرن الماضى كذلك ، وإن كان التأويل الطبيعى لها يعد هبوطا فى مستواها وانخفاضا فى قوة حيويتها . ثم يرصدون الموجة الواقعية التالية على أساس فكرة أن الحاضر هو الذى يوضح الماضى فى الفترة التى وصلت فيها التنمية الاقتصادية الغربية الى أوجها ، وهى الفترة الاستعمارية ، مما أدى بدوره الى ازدهار جديد للواقعية من خلال ما يمكن أن يسمى بحركة التمرد الانسانية ضد الاستعمار .

وكانت جذور هذه الحركة التى نشبت فى أوطان عديدة متنوعة الى اقصى مدى ، واتجاهاتها الخاصة بالأسلوب أشد تنوعا من ذلك ، ومن هنا نجدها تتسم بلون من التماسك الأيديولوجى الذى يدور حول التمرد الانسانى ، وتكفى الاشارة الى بعض أعلامها الذين ينتمون الى آداب مختلفة مثل « أناتول فرانس » و« رومان رولاند » و« شو » و« توماس مان » لكى نرى بوضوح تلاقى اتجاهاتهم ، وليست الواقعية الغربية اليوم فى موجتها الثالثة سوى امتداد لهذا التمرد من وجهة النظر الاجتماعية الموضوعية مما يؤكد بصفة قاطعة استمرار تأثير زعماء التمرد هذا على اتجاهات المرحلة الأخيرة .

وقبل أن نستطرد فى تناول مظاهر تطور الواقعية الى تيارين أساسيين يلتقيان أحيانا وينفصلان أحيانا أخرى ، وهما الواقعية الغربية والواقعية الاشتراكية يجدر بنا أن نحلل بايجاز مفهوم الواقع الذى يشترك

منه اسم الواقعية واللام يشير ، لنصل من ذلك الى دراسة امكانية التوصل الى مفهوم موحد للواقعية ان كان من الميسور ذلك .

\*\*\*

يلاحظ ان كلمة الواقع - مثلها في ذلك مثل كلمة الحقيقة او الطبيعة او الحياة - مشحونة بمعان كثيرة ، سواء على المستوى الفلسفى او الاستعمال العادى . ويدلنا تاريخ الفكر والأدب على ان كل الفنون فى الماضى كان هدفها بشكل ما هو هذا الواقع ، حتى عندما نتحدث عن واقع أسلمى او واقع الجوهريات او واقع الأحلام والرموز .

وقد كان العالم النفسى الكبير « يانج » يؤكد ان اللاشعور يعادل فى واقعيته العالم الخارجى ويقول ان هناك حقيقة علمية أثبتتها التجربة وهى ان محتويات اللاشعور المتصلة بوجوه النشاط المختلفة للوعى تتسم بنفس الصفات الواقعية التى تميز حقائق العالم الخارجى ، وذلك بفضل الحاحها وتواجدها الدائم ، مهما بدا هذا غريباً على العقلية المتجهة الى الخارج ، ويشهد تاريخ النفس البشرية على حقيقة كلا الواقعيين ، فمن الحمق الذى لا مبرر له عند « يانج » محاولة اعتبار أحدهما تابعا للآخر (١) . وسنرى فيما بعد ان لهذه الأسس نتائجها وامتداداتها عندما ندرس من ناحية محاولات تفسير تاريخ الأدب العالمى كله فى ظل مفهوم الواقعية الموسع ، وعندما نرى من ناحية أخرى تياراً كاملاً للواقعية المعاصرة يتكىء على اللاشعور الجماعى المتمثل فى السحر والأحلام .

من هنا لا يمكن لأى تعريف سريع قاطع للواقعية ان يللم جميع أطرافها ، ولهذا لا بد من ملاحظة السياق الذى ترد فيه ، يقول « كارل مانهايم » : « ان الواقعية تعنى أشياء مختلفة فى سياقات مختلفة » (٢) .

(١) انظر : Jung; C., "Psychologische Typen", Traducccion, Buenos Aires 1972, p. 227.

(٢) راجع : Mannheim, Karl, "Ideology and Utopia", p. 228. (م ٣ - منهج الواقعية)

ويشير « بينديتو كروتشي » الى أن مصطلح الواقعية بينما يستخدمه بعض النقاد لامتناع عمل ما يستخدمه آخرون كنقد واستهجان له ، وأن ما كان غذاء عند « زولا » تحول الى سم عند « برونيتير » (١) .

ونتيجة لذلك يخلص بعض النقاد المحدثين الى أن كل قصة انما هي واقعية في بعض ظواهرها وغير واقعية في بعضها الآخر ، ويجب على النقد أن يقتصر على تقييم نسبة الواقعية في كل عمل بمقارنة ما أجهد الكاتب نفسه في عرضه بما يمكن أن نراه بالفعل قد تحقق في هذا العرض (٢) ، غير أن هذا المعيار النسبي سيكتسب كثيرا من الموضوعية والدقة عندما ندعمه بالأسس الجمالية للواقعية .

---

(١) انظر : Croce, Benedetto, "Estetica", Traduccion, Madrid, 1970, p. 132.

(٢) نقلا عن المصدر الذي سبقت الإشارة اليه مؤلفه . Levin, Harry.



## الرؤية الغربية للواقعية النقدية

لم يأت وصف الواقعية بالنقدية عقوا ولا اعتباطا ، وانما جاء محصلة ناضجة لاعادة تقييم الاتجاه الواقعى واثرائه بحصاد التجربة الفكرية الحديثة ، ثم استخدم هذا الوصف للتمييز بين الواقعية الغربية من ناحية والواقعية الاشتراكية من ناحية أخرى ، على ما بينهما من تلاحم يتجاوز كل أسباب التناقض الظاهرية .

وكان الفلاسفة - أيضا - هم أول من ميز بين الواقعية البسيطة والواقعية النقدية ، على أساس أن الأولى تتقبل الأشياء على علاقتها وعوازلها كما تبدو لنا فى الظاهر دون أن تدرك الفرق بين هذا المظهر الخارجى والواقع الحقيقى . فى حين أن الانسان - حتى فى تجاربه اليومية - لم يلبث أن أدرك خداع الحواس ، فالأشياء البعيدة تبدو أصغر من حجمها الحقيقى ، وقضبان السكك الحديدية مثلا تلتقى على مسدى النظر بينما هى فى الواقع متوازية أبدا ، مما أدى الى بروز نظرية الظواهر فى المعرفة ، وانتهى الى وجوب تناول الواقع بالنقد والتحليل قبل التسليم به .

ثم طبق نفس هذا المنهج على بقية المعارف الانسانية لتفادى التقبل الساذج للأشياء دون معرفة الشروط والملابسات المحيطة بها ودون الادراك الكافى لظروف هذا التقبل نفسه . فصفت النقدية للواقعية - بهذا المفهوم الفلسفى - تجعلها أقرب الى تمثيل الحياة وأعمق وعيائها ، وأبعد عن حالة الادراك العفوى الذى يتم للوهلة الأولى اذ لا بد بعد ذلك من إخضاعه للنقد والتمحيص حتى يستوى فى شكل ناضج من أشكال المعرفة الواقعية الحققة (١) .

---

Messer, Augusto "El Realismo Critico" Traducccion : انظر (٢)  
del Aleman, Madrid, 1927, p. 25.

بالإضافة الى هذا البعد الفلسفى لنقدية الواقعية هناك بعد آخر ذو طابع أدبى اجتماعى فى نفس الوقت ، وهو يتصل برؤية الفنان فى العالم الغربى للواقع ، اذ أن الخاصية المشتركة بين جميع الفنانين وكبار الكتاب فى العالم الرأسمالى - كما يقول المفكر التقدمى « ارنست فيشر » هي عجزهم عن قبول الواقع الاجتماعى المحيط بهم والتسليم به .

وبالرغم من أن كل النظم الاجتماعية كانت لها أصواتها المعبرة عنها فى الفن - والمتمردة عليها والتي تدينها أيضا - إلا أننا نجد أنه فى ظل الرأسمالية فحسب اتخذ كل فن رفيع موقف المعارضة والنقد والتمرد ، وأصبح اغتراب الانسان عن نفسه وبيئته شديد الوطأة فى ظل هذا النظام ، بحيث تحولت جميع ثروات الأرض الى سلع ، وطغت النزعة النفعية البحتة فى الاتجار بكل شئ فى العالم ، مما أثار استمئزاز جميع ذوى المواهب الخلاقة الى درجة أنهم أصبحوا يرفضون كل هذه الأوضاع بعنف (١) ، وبهذا اصطبغ تمثيلهم للواقع بصيغة أساسية نقدية وابتعد عن تركيزه وتبريره .

وإذا التمسنا لدى النقاد الغربيين التقليديين تحديدا نظريا للعالم الواقعية وجدنا قصورا بينا فى تصورهم لها ، ومحاولة دائية لحصرها فى اطار زمنى لا تتعداه ، ومع ذلك فلا يمكننا ادراك أبعاد الرؤية الغربية للواقعية بدون أن نقف عند تلك التحديدات النظرية ونشير الى وجوه الضعف فيها التى ربما كانت تعود فى أساسها الى الصراع الأيديولوجى للعالم المعاصر منقولا الى المستوى الجمالى .

والتعريف الذى يقدمه كبار هؤلاء النقاد للواقعية على أنها « التمثيل

(١) انظر : Fischer, Ernest, 'The necessity of art'. Traducción al Español, Barcelona, 1973, p. 121.

وتجدر الإشارة الى الترجمة العربية لهذا الكتاب التى قام بها أسعد حليم ونشرت فى مصر عام ١٩٧١ .

الموضوعى للواقع الاجتماعى المعاصر «(١)» ، يخلو من الإشارة إلى  
العنصر النقدى الذى يعد لب الواقعية الحديثة ، ويكتفى بمجرد وضعها  
فى إطار تاريخى مقابل للرومانتيكية ، ثم يفصلون القول فى وجوه هذا  
التقابل طبقا لمنظورهم الخاص ، فالواقعية ترفض الاغراق فى الخيال  
والاسراف فى أوهامه المجنحة ، وترفض فى - رأيهم - المجازية والرمزية ،  
والأسلوب المصفى الرفيع الذى ينتهى إلى التجريد والتهويم أو يصب فى  
مجرد حلى لفظية منمقة . ومعنى هذا أن الواقعية لا تهتم بالأساطير ولا  
تحفل بعالم الأحلام - وسنرى أن هذا غير صحيح على إطلاقه - كما  
ترفض غير المحتمل وما يحدث بمحض الصدفة ، ولا ترحب بالعجائب .  
كل ذلك لأن الواقع كان يتم تصويره فى هذا العصر الذى نبتت فيه الواقعية  
على أنه عالم العلم فى القرن التاسع عشر ، وهو عالم يعتمد على مبدأ  
السبب والنتيجة ، عالم خال من المعجزات من كل ما يرتبط بما وراء الحس  
حتى ولو استلح الفرد فيه أن يحتفظ بعقيدته الدينية .

وإذا كانت الواقعية عند هؤلاء ترفض مسبقا كل تلك العناصر التى  
لا حياة للشعر بدونها فهى تدخل لأول مرة فى حسابها عناصر أخرى  
سلبية مثل الأشياء القبيحة والمؤذية والصغائر التى تجعلها ميدانا  
مشروعا للفن ، وتفتح باب الأدب للجنس والموت وقد كانا من الموضوعات  
المحرمة فيه .

\*\*\*

ولاشك أن هذا التصور المرحلى للواقعية هو المسئول عن سوء  
فهمها لدينا فى العالم العربى ، وما تنهم به عادة لدى بعض كبرائنا من  
تشاؤم فى رؤية الحياة وتركيز على وجوه القبح فيها ، وهو اتهام لا زال  
يردده بعض النقاد الذى وقفوا عند تعرفهم عليها وتقديهم لها ازاء واقعية

---

(١) راجع : Weliek, Rene, "Conceptos de critica Literaria" Trad.  
P. 189.

القرن التاسع عشر - لا كما أولها الفلاسفة المحدثون - وإنما كما دمغتها الدراسات التقليدية التى أغفلت مراحل تطورها التالية ، وتجاهلت حقيقة هامة وهى أن عملية بعث الواقعية العظمى لم تنفرد بها الاشتراكية - وليست أحق بها - فى إطارها المذهبى الملتزم ، بل قام كبار الكتاب المبدعين فى الغرب بدور رئيسى فى الاستقاء من نبعها والاحتفاظ بعرقها الأساسى مع أثرائها بخلاصة تجاربهم الفنية والحيوية ، ومن هنا فإن تقاليد « الواقعية النقدية » لم تنقطع ولم تتوار من الأفق وإن اختلفت الوجوه والتسميات .

ونمضى مع هؤلاء النقاد المحافظين فى تصورهم للواقعية فنجد أنهم يعمدون الى تجسيم مشاكلها النظرية وإبراز تناقضاتها التى لا تقبل فى ظلهم الحل أو التجاوز ، فبدلاً من تناول مشكلة « الالتزام » فيها - باستخدام هذا المصطلح الأدبى الذى أصبح من الأدوات التى لا غنى عنها فى النقد الحديث - يطلقون عليه « النزعة التعليمية » .

يقول مؤرخ النقد الغربى العجوز « رينيه ويليك » (١) أنه طبقاً لتعريف الواقعية فإنها تحمل فى ثناياها نزعة تعليمية ، وبالرغم من أن التمثيل الكامل الأمين للواقع يستبعد نظرياً أى هدف دعائى أو اجتماعى إلا أن هذا التناقض - فى زعمه - يعتبر مشكلة الواقعية الكبرى من الوجهة النظرية ، إذا اقتصرنا على ملاحظة تاريخ الأدب أدركنا أن مجرد التغيير الى وصف الواقع الاجتماعى المعاصر يعنى تقديم درس انسانى ، وأن النقد الاجتماعى يعنى دعوة للإصلاح ورفضاً للمجتمع الموصوف ، فهناك توتر دائم بين الوصف والتقييم وبين الصدق والتعليم ، ويتجلى هذا التناقض - فى رأى - من خلال « المصطلح الروسى » للواقعية الاشتراكية، إذ إنه على الكاتب أن يصف المجتمع كما هو ، وفى نفس الوقت لا بد له من أن يصفه كما ينبغى أن يكون .

(١) راجع المصدر السابق ص ١٨٣ .

ولاشك أن الواقعية الاشتراكية لم تعد مجرد مصطلح روسي وإنما دخلت تاريخ الأدب العالمي وأصبحت ملكا وتراثا للجميع ، ولكنه الصراع الفكري الذي يجعل الناقد الكبير يناصب الواقعية العداء وهو يرمى الى حرب الاشتراكية ، ويدينها كمذهب أدبي أقل فلا يجد أكبر مثالبها سوى أنها نقد الحياة ، وهي وظيفة الأدب والفكر الأساسية .

أما التناقض الذي يشير اليه فقد تكفلت الدراسات الجمالية للواقعية بحله من خلال مفهوم النموذج ومنظور المستقبل كما سيأتي فيما بعد .



وهكذا نجد أن هذا التيار النقدي يحكم على الواقعية الغربية بالموت لأن الواقعية الاشتراكية تولدت جزئيا منها ، واحتضنت جملة من مبادئها ، فاعتبرها مذهب مرحلة مضت في تاريخ الفكر الانساني وعفى عليها الزمن ، ويبسط نفس المؤلف وجهة نظره هذه فيقول ما فحواه : أننا لا نعد الواقعية هي المنهج الوحيد ولا الأخير في الفن ، بل أننا نؤكد أنه مجرد منهج ، مجرد مذهب كبير له وجوه قصوره وعيوبه ، كما أن له مبادئه الخاصة . وبالرغم مما تعلنه الواقعية من النفاذ المباشر في الحياة والواقع إلا أن لها من الوجهة العملية مبادئها الثابتة وحيلها المصطنعة واستبعاداتها المسبقة ، فالمسرح في ظلال الواقعية مثلاً لم يعن إلا مجرد تفادي بعض الأشياء التي لا يحتمل وقوعها في الحيل المسرحية القديمة والاعتماد على محض الصدفة واستراق السمع من خلف الأبواب والتناقضات المفتعلة ، وما عدا ذلك فإنه يمكن مقارنة مسرح أبسن بمسرح راسين مثلاً (١) .

ومن يتأمل هذه العبارات يدرك تهافتها دون عناء ، فالواقعية أولا

لَمْ تَتَكَيءَ عَلَى المسرح كجنس أدبي مفضل لتطبيق مبادئها ، بل قامت نظريتها أساسا على استخدام القصة كوعاء أصلي وأعمق وأكثر اجتواء لضمونها ، على أنها لم ترقض المسرح ، بل على عكس من ذلك ترشحت فيه جملة من أفكارها ومستحدثاتها وإن كان هذا قد تم في مرحلة متأخرة وتبلور عند واحد من زعمائها الكبار وهو « بزتولد بريشت » في نظريته عن المسرح الملحمي التي لم يعارض بها أصول المسرح الرومانتيكي فسحب ، وإنما عارض نظرية أرسطو نفسها ووضع في لوحته المقارنة الشهيرة نقائض أو بدائل المذهب الكلاسيكي في المسرح ، وحتى أبسن نفسه الذي يستشهد به الناقد تجلوه في واقعيته جميع المظاهر السطحية التي يشير إليها ، مما جعل له تأثيرا عميقا - لا على تطور الأدب الغربي المعاصر فحسب - وإنما على تطور الحياة الاجتماعية نفسها حتى قيل إن « نورا » بطلة مسرحيته « بيت الدمية » عندما صفتت خلفها الباب وهي تهجر منزل الزوجية التعس هزت بذلك دعائم التقاليد العائلية ورسمت للمرأة المعاصرة طريق التحرر وتحقيق الذات الذي سلكته بعد ذلك . وعلى أية حال فإن طبيعة المشاكل الاجتماعية التي عالجها « أبسن » في مسرحه مثل « عدو الشعب » و « بيت الدمية » ومنهجه الواقعي في تمثيل الحياة المكثف ، بل وشاعريته الملحمية التي لا تضاهى في مسرحية « بيير جينيت » كل هذا يضعه في إطار يختلف جوهريا عن مسرح « رأسين » وغيره من الكلاسيكيين .

ونعود إلى ممثلي هذا التيار النقدي لنجدهم يجددون بصراحة موقفهم من الواقعية باعتبارها مصطلح فترة مجيدة ، زاعمين أن الرومانتيكية كانت تحمل في طياتها بذور موتها ، فتولد شعور عام في مختلف البلاد بضرورة انتهائها . وذلك لبروز عهد جديد مهتم بالواقع والعالم الذي نعيش فيه . وأنه « بنفس الطريقة يمكننا أن نقدم الوثائق الدالة على أنه في نهاية القرن الماضي - ومنذ عام ١٨٩٠ على وجه التحديد أدرك الأدباء أن الواقعية والطبيعية قد حانت نهايتها ، وأنه قد

أخذ يحل محلها فن جديد قد يسمى بالرمزية أو الرومانتيكية الجديدة أو غير ذلك من الأسماء» (١) .

والحقيقة الهامة التي يتجاهلونها عندما يعمدون الى تحرير شهادة وفاة مؤرخة بهذه الطريقة هي أنها لا تصدق سوى على مرحلة من مراحل الواقعية المتعددة ، والا فكيف يغفلون الأوضاع الأدبية في بلادهم نفسها ؟ وأية تسمية تصدق على اثنين من كبار القصاصين الأمريكيين وهما « فوكنر » و « همنجواي » ان لم تكن الواقعية ؟ وأين نضع « آرثر ميلر » ان نزعناه من اطار الواقعية الحديثة .

وباستثناء الحركات الطليعية التي تجاوزت العناصر الواقعية الحرفية بعد أن تمثلتها وامتصت كل مقوماتها وتركتها كخلفية ثابتة لها فان جسم الأدب العالمى كله لا يمكن أن يتسع له ويجارى حيويته - دون أن يعوق حركته - سوى الثوب الواقعى الذى قد تختلف أطواله ومقاساته وأشكاله وألوانه ، ولكنه يظل مع كل ذلك - أو بفضل ذلك - أصلح الثياب وأقدرها على تشكيل هذا الجسم .

\* \* \*

بيد أنهم يضربون على الوتر الحساس عندما يرون أن نقطة ضعف الواقعية لا تكمن فى تصلب مبادئها واستبعاداتها بقدر ما تتمثل فى الاحتمال الراجح بأن تتلاشى فيها الحدود المميزة بين الفن من ناحية والاعلام الهادف من ناحية أخرى ، « فعندما يحاول القصاص أن يكون اجتماعيا أو دعائيا فلن ينتج سوى أدب ردىء يختلط فيه الابداع ويضيع بين قصاصات التحقيقات الصحفية الوثائقية ، ومن هنا نرى نزعة الواقعية لأن تتحول الى مجرد تيار صحفى دعائى عند كتاب الدرجة الثانية من غير الموهوبين ، مهما ادعوا من الوصف العلمى الموثق ، أما

لدى كبار الكتاب من أمثال « بلزك » و « ديكنز » و « ديستوفسكى » و « تولستوى » و « هنرى » جيمس » و « ابسن » - وحتى « زولا » - فإننا نجدهم دائما يذهبون الى أبعد مما تقتضيه النظرية لخلق عالم من الخيال ، فنظرية الواقعية ليست فى نهاية الأمر الا مجموعة من المبادئ الجمالية السيئة الرديئة ، لأن كل فن انما هو خلق وابداع عالم من الوهم والصيغ الرمزية « (١) » .

واذا كان هذا يصدق من بعض الوجوه على انتاج فترة محددة من الأدب السوفيتى فى عهد ستالين فان ذلك لا يعود الى عقم الواقعية كمذهب أو منهج أدبى ، وانما الى كثير من العوامل التى أدانها عديد من فلاسفتها أنفسهم ، كما سنتناول ذلك فيما بعد . ويكفى أن نشير الآن الى أن النظرية الواقعية مازالت فلسفيا فى طور التكوين وبدون كتابات « لوكاتش » الشامخة التى لا يمكن أن تكون « جملة من المبادئ الجمالية الرديئة » لأنها أقوى وأعظم ما كتب فى منتصف القرن العشرين لا نجد تحديدات نظرية كافية لها ، أما من ناحية تمثلها فى خلق أدبى فهى دائمة التجدد والحياة عظيمة القدرة على ابداع عوالم من الخيال الحقيقى والصيغ الرمزية الفنية .

والواقع أن هذا الموقف العدائى من الواقعية - حتى واقعية القرن التاسع عشر - منظور فيه دائما الى الحرب الايديولوجية بين الشرق والغرب ، ولا يمثل على الاطلاق الرؤية الغربية للواقعية التى اصطلح على تسميتها بالنقدية تمييزا لها من الواقعية الاشتراكية ، فبالاضافة الى استمرار التيار الابداعى الواقعى هناك كثير من النقاد التقدميين الذين درسوا الواقعية فى منابعها الاولى منذ أن كانت امتدادا لتمرده الفرد الرومانتيكى المنعزل ، وأمشاجا غريبة من الاستنكار الارستقراطى والشعبى معا للقيم البرجوازية العاتية ، الى أن تحول هذا الاحتجاج



الرومانتيكى ضد المجتمع البرجوازى بالتدرج الى نقد عميق لقيمه ، وعلى هذا فلم يكن هناك تناقض حاد فى بداية الأمر بين الاتجاهين ، حتى أمكن القول بأن الرومانتيكية كانت مرحلة أولية للواقعية النقدية ، إذ لم يكن هناك تغيير جوهري فى الموقف ، بل فى المنهج فحسب الذى أصبح أشد برودا وأكثر موضوعية . والدليل على التواصل التاريخي أن أهم أعمال « بيرون » الرومانتيكية مثلاً « دون جوان » خليط من الاحتجاج الرومانتيكى والنقد الاجتماعى الواقعى ، فليست من ابداع شاعر يحدث نفسه ، بل ان البطل يصطدم بالفعل بالبطل المضاد ويدخل فى صراع مع الواقع الاجتماعى ، ويعبر فى مغامراته عن نقد حى لعالم التفاهة والنفاق المحيط به .

وكان « بلزك » و « ستندال » أقل استعداداً من « بيرون » للتوافق مع العالم البرجوازى الذى أعقب الثورة ، أو للمصالحة مع الدولة التى كان يحكمها الارستقراطيون ورجال المال والدين . وإذا كان « بلزك » قد انتهى أحياناً الى تقبل أنصار المجتمع الرأسمالى البرجوازى الا أنه ظل أميناً فى موقفه من احتقار ممثليه النموذجيين (١) . كما كانت أحكام « ستندال » عن واقع عصره الاجتماعى فيما بعد الثورة أكثر دقة من أحكام معاصريه من الرومانتيكيين الذين لا ينظرون الا الى الماضى ، وذلك لا يعود الى أنه كان أعظم موهبة فحسب ، وإنما لأنه استطاع أن يختار نقطة رصد تتيح له رؤية أبعد وأوضح ، على أنه من المؤكد أن « ستندال » نفسه - وهو أكبر كاتب تقدمى فى عصره - لم يستطع أن يعرض موضوعياً فى أعماله التطور الشامل للواقع ، ولجأ فى بعض الأحيان - على وعى تام - الى الذاتية مما جعل بعض النقاد يستخلص من ذلك أن أقصى ما نستطيع أن ننتظره من نقطة الرصد التى يتخذها الفنان أن تتطابق - ولو جزئياً - مع تطور الواقع الاجتماعى (٢) .

(١) انظر الطبعة المشار إليها من « ضروب الفن » لـ « لافونت فيلير » ص ١٧٤ .

(٢) المصدر السابق - ص ١٣٢ .

ومن المفارقات الطريفة أن عبارة « الواقعية النقدية » التى تميز الآن الواقعية الغربية من الاشتراكية كانت واسعة الانتشار فى الأدب الروسى ، وتطلق على التيار الواقعى الذى شغل النصف الثانى من القرن الماضى وأوائل القرن الحالى ، وهى تسمية تراعى - كما المحنا من قبل - ما يعتبر وظيفة الفن القصصى كأداة لنقد النظام الاجتماعى الذى كان قائما حينئذ فى روسيا . على أن بعض الكتاب كان يفضل تسمية واقعية « بوشكين » بالواقعية الفنية لتحديد مدى صلتها بالواقع الاجتماعى ، ولم يكن هو الكاتب الروسى الوحيد الذى تميز الواقعية عنده بصيغة خاصة ، بل ان كبار الكتاب الروس كان لكل منهم واقعيته . فلو أخذنا فى الاعتبار شخصيات مثل « جوجول » و « تورجنيف » و « تولستوى » و « ديستوفيسكى » و « تشيخوف » لأدركنا صعوبة جمعهم فى إطار واحد ، اللهم الا على أساس التسامح الشديد ، والاعتداد فحسب بالعنصر الجوهرى وهو الانطلاق من الواقع وانعكاسه فى الأدب مع اختلاف كل واحد عن سواه فى كيفية هذا الانعكاس وفى العناصر الأخرى التى تضاف اليه من سيكولوجية أو دينية أو غيرها . هذا مع أن دارسى الأدب والنقد الروسيين يسلمون عادة بأن تأثير الحركة الأدبية الفرنسية وما أثارت من مشاكل قد ترك بصمات لا تخطئ على وجه الحياة الأدبية هناك (١) .

\* \* \*

ولاستكمال صورة الواقعية النقدية الغربية يجدر بنا أن نستعرض آراء بعض المفكرين الاشتراكيين حولها حتى تتضح لنا معالمها من خلال الظلال التى يحرصون على إبرازها ، كما أننا عند عرض الواقعية الاشتراكية سوف لا ندخر جهدا فى تقييمها من وجهة النظر

الغريبة ، وبهذا نستطيع أن تكون فكرة نقدية موضوعية أقرب ما تكون الى الصواب وأبعد عن الحماس المذهبي الذي كثيرا ما ينزلق الى الشطط والتحيز . ولعل الكاتب الحجة في هذا الصدد - ان لم يكن أكبر ناقد أدبي فلسفى فى العصر الحديث - هو « جورج لوكاتش » (١) الذى لم يكن على وفاق دائم مع الخط السوفيتى الرسمى ، بل عرف دائما بتحرره الفكرى الخصب . وقد أوجز « لوكاتش » المظاهر الأساسية لسلبية الواقعية الغربية ابتداء من منتصف القرن الماضى فيما يلى : -

**أولا :** اختفاء حركة التطور الاجتماعى الدرامية المحمية من الأعمال الأدبية لتحل محلها المصالح الخاصة والشخصيات المدرومة من العلاقات الغنية التى تقتصر على الملامح العامة الباهتة ، مما يصيغها فى اطار قد وصف بذكاء شديد لكنه ظل خاليا من نبض الحياة .

**ثانيا :** أخذت العلاقات الواقعية المتبادلة بين الأشخاص - وأساسها الاجتماعى الذى يجهلونه هم أنفسهم ، وحتى أعمالهم وأفكارهم ومشاعرهم ، أخذ كل هذا فى التناقص التدريجى بحيث أصبحت كل يوم أشد فقرا من سابقه ، مما حدا بالكتاب الى سلوك أحد طريقتين : - اما إبراز هذا الفقر فى الحياة بسخرية ممرورة ، واما الى البحث عن بديل لهذه العلاقات الاجتماعية والانسانية يتمثل فى رموز ميتة أو مبالغ فيها بطريقة غنائية .

**ثالثا :** - وهذا وثيق الارتباط بما سبق - أصبح وصف الملاحظات الدقيقة المميزة وعرضها بذكاء تفصيلى واف يكاد يستغرق الآثار الأدبية ويشغل الحيز الذى كان مخصصا عند التصميم الفنى المتوازن لمعالم الواقع الاجتماعى الجوهرية ، وللتغييرات الديناميكية الفعالة التى كانت تحمل رسالتها الشخصية الانسانية المصورة (٢) .

(١) انظر تعريفا موجزا بنخصيته وأعماله بمناسبة وفاته للاستاذ سمير كرم : حلقة الطلبة عدد يوليو عام ١٩٧١ .

(٢) انظر : Lukacs, Georg, Ensayos sobre realismo, Traduc cion Al Español, Madrid, 1967, p. 185.

وطبقا لتحليل الكاتب المذكور فإن العالم البرجوازي فى أوربا الغربية قد فقد لمدة طويلة عرق البطولة والمبادرة والاستقلالية ، حتى أن كبار الكتاب الذين حاولوا اعطاء رؤيتهم الشعرية للعالم مفعمة بروح المعارضة لم يستطيعوا أن يصفوا الا تفاهة الدائرة اليومية المحيطة بهم فى بيئتهم الاجتماعية ، لأن الواقع الذى كانوا يعكسونه شعريا كان مدينا بضيق الأفق الطبيعى ، وعندما كانوا يودون الارتقاء على هذا المستوى من الواقع ، مدفوعين بطموحهم الحى الى العظمة ، لا يجدون أمامهم مادة الحياة التى يستطيعون بالتركيز الشعرى أن يرتفعوا بها الى مستويات عليا دون أن يتخلوا عن أمانتهم للواقع ، فاذا حاولوا خلق نماذج عظيمة وقعوا فى صور فارغة مجردة أو مثالية أو رومانتيكية بأسوأ معانى الكلمة (١) .

أما فى روسيا واسكنديناфия فإن التطور الرأسمالى قد بدأ متأخرا بكثير عن أوربا الغربية . لهذا فإن انتصار الأدبين الروسى والاسكندينافى ارتبط ارتباطا عميقا بحقيقة أساسية وهى أن الجمهور أدرك انهيار الواقعية الأوربية العتيقة وأحس بضرورة قيام فن واقعى جديد على مستوى العصر ، وفى هذه الفترة كان المسرح مثلا قد تدهور واقتصر على عرض العادات والتقاليد ، فشرع « ابسن » فى بناء أحداث مكثفة صارمة ، وبعد أن كان الحوار يفقد كل يوم التوتر الدرامى ويصبح مجرد خطب يومية جوفاء أخذ يكتب حوارا تكشف كل جملة فيه عن مظهر جديد للشخصية وتخطو بالحدث الى الأمام ، حوار يعتبر - بالرغم من أنه ليس نسخة فارغة من الحياة اليومية - واقعا بأعمق مدلول الكلمة ، لهذا فإن أصل الطليعة الأدبية الأوربية تعلق بروسيا حيث ذاع صيت « تولستوى » واسكنديناфия حيث أخذ ينبع تيار كلاسيكى حقيقى يمثل فترة ازدهار واقعى جديد وأصبح « ابسن » و « تولستوى » هما الوريثان

### الحقيقيان للواقعية العظيمة (١) •

بيد أنه من الناحية الموضوعية نجد أن مبدأ الواقعية عند « تولستوى » إذا كان يعنى استمرار الحركة الواقعية العظيمة فانه من الوجهة الشخصية قد ولد عنده عفويا من الممارسة الفنية ومن موقفه إزاء مشاكل عصره الكبيرة ، خاصة فيما يتصل بالعلاقة بين الاقطاعيين المستغلين وضحاياهم فى الريف ، وإذا كان أسلوبه قد تأثر فى مرحلة تكوينه بدراسته للواقعيين السابقين عليه فان من الخطأ أن نرجع جميع حلوله الفنية اليهم ، إذ أنه قام بتنمية التقاليد الواقعية القيمة بطريقة أصيلة ومناسبة لعصره ، لا من ناحية المحتوى فقط وإنما من الناحية الفنية كذلك • لهذا توجد سمات مشتركة كثيرة بين طريقتيه الفنية وطريقة معاصريه الأوربيين ، ولكن الشيء الهام الذى يلفت النظر فى هذا التوافق هو أن الملامح الفنية التى كانت فى أوربا من دلائل انهيار الواقعية القديمة والتى عجلت بتدهور الصيغ الأدبية فى القصة والمسرح نظرا للأسس التى قامت عليها أصبحت عند « تولستوى » أشكالا تعنى نموا فريدا لتقاليد الواقعية وتتويجا مباشرا لها فى الأدب العالمى (٢) • على أنه بمرور الزمن تطورت كل وسائله الفنية الخارجية والداخلية الحميمة ، فقد اعتمد على تطورات مختلفة للعالم ثم لم يلبث أن تخطى عنها ، لكن قدرته على غرض الوطنين : وطن الملاك الاقطاعيين ووطن الفلاحين ظلت دائما هى نقطة الارتكاز فى جميع أعماله ، وحسبنا أن نتعرف على هذه المشكلة الوصفية الجوهرية كى ندرك مدى تألف أعماله ، ومدى التناقض الواضح بينه وبين كتاب أوربا الواقعيين فى عصره ، وقد كان - كبقية كبار الأدباء الشرفاء - يبتعد رويدا رويدا عن الطبقة الحاكمة معتبرا حياتهم نموذجا للفراغ والخلو من المعنى والانسانية ، لكن كتاب أوربا الغربية كانوا

(١) المصدر السابق ص ١٦٨ •

(٢) المصدر السابق ص ١٧١ •

يجدون أنفسهم مضطرين الى الاكتفاء بموقف المراقب المنعزل - مع كل النتائج المترتبة على ذلك فنيا - لأن درجة وعيهم بالصراع الدائر بين الجماهير التي تسعى لحرية العمل ومستغليهم كانت تزين لهم هذا المخرج السهل اليسور . أما « تولستوى » الروسى الذى كانت بلده ماتزال تعاني عملية التطور البرجوازية فقد كان همه هو توضيح وابرار تمرد الفلاحين ضد استغلال الملاك اياهم وامتصاص الرأسمالين لدمائهم ، وكان يفعل ذلك بوصف الوطنين فى الواقع الروسى ، هذا الوصف الذى جعل منه أعظم كاتب واقعى برجوازي فى عصره (١) .

وقد استمر تطور الواقعية النقدية فى روسيا حتى وصل الى ذروته عند « تشيكوف » الذى أوشك أن يستنفذ ما كان متاحا عندئذ من وسائل المنهج الواقعى الى درجة أن جوركى - بحسه التنبؤى وطريقته الصادقة كتب اليه رسالة سنة ١٩٠٠ يقول فيها « هل تعرف ما أنت صانع ؟ لقد أخذت تذيب الواقعية وانك لمجهز عليها عما قريب ، وستخذ أنفاسها الى غير رجعة ، وفى هذا الخير ، لقد عمرت الواقعية أطول من زمانها ، هذه حقيقة وان أحدا لم يستطيع أن يسلك هذا الطريق فى اثرك ، نعم ، لن يستطيع أحد أن يكتب فى مثل هذه البساطة عن أشياء بسيطة كهذه وأن يحسنها كما تحسنها أنت ، وان كل شيء - بعد أية قصة من قصصك مهما قلت أهميتها - ليبدو فجأ كأنما كتب بهراوة لا بقلم » (٢) . ولكن « جوركى » نفسه - وقد كانت تلك منه صرخة اعجاب لا يأس - قدر له أن يمثل مرحلة جديدة فى الواقعية وأن يكتشف لها أفقا لم تكن تخطر على بال سابقه ، بل وأن يصبح باعثها الجديد .

\* \* \*

(١) انظر : Lukacs, Problemas del realismo, Barcelona, 1958, p. 211.

(٢) انظر : تعريف بالرواية الروسية ، تأليف « يانكو لافرين » وترجمه مجد الدين حننى ناصف - دار النهضة - القاهرة ١٩٦٢ ص ٢٦٨ .

وعندما نتوغل داخل القرن العشرين ندرك تشابك وتعقد الخيوط التى يتكون منها نسيج الواقعية النقدية ، مما يؤدى الى صعوبة تحديد معالم رؤية نقدية متماسكة لها ، وذلك لاعتبارات عديدة ، من أهمها جنوح النقد الأدبى - فى تطوره الدائب - الى البحث عن صيغ تتبلور فيها معطيات الفكر الحديث ، ووضع التسميات الخاصة للثمار التى تتدلى منه ، مغفلا أحيانا انتماءها الى نفس الشجرة ، على اعتبار ما تعرضت له من عمليات تلقيح لا تهدأ . ومن هنا جدت فى الحياة الأدبية مصطلحات حديثة نخدع عن حقيقتها ان اعتبرناها بديلا نهائيا عن الواقعية ، اذ أنها تفترض أساسا قيامها وتعتمد على تأصل مبادئها ، ثم تشير الى الاضافة التى تعنيها ، وان كانت قد أصبحت نتيجة لذلك أكثر تداولاً منها . ومن هذه الاعتبارات كذلك ، أن الأفكار الماركسية التى تجسمت بالثورة الروسية - وإن كانت قد جندت قطاعا خاصا بها من النظرية الواقعية والبسته زى الاشتراكية الرسمى - كانت لها امتدادات أيديولوجية كبيرة أصبحت قاسما مشتركا للفكر الانسانى عموما ، من أهما انعكاس البنية السفلى المادية فى البنية العليا الفكرية للمجتمع ، وقد أدى هذا كما سنرى فيما بعد الى الربط الصارم بين الظواهر الأدبية واللحظات التاريخية المحددة ، مما جعل من الصعب اطلاق تسمية أدبية واحدة على فترة بالغة الطول مثل تلك التى تمتد منذ نشأة الواقعية حتى الآن على ما تزخر به من متغيرات شديدة التنوع والتناقض ، وأخيرا فان انتشار المبادئ الواقعية - على المستوى العالمى - قد جعلها تكاد تصطبغ فى كل بلد أو على الأقل فى كل لغة ، بلون خاص بها وعناصر مميزة لها كما سنلمس طرفا من ذلك عند الحديث عن التنويعات الاقليمية ، الا أن كل هذا يجعل من الصعب على الناقد الذى يبحث دائما عن الفروق المميزة أكثر مما يقف عند العناصر المشتركة أن يحشر جميع مظاهر الواقعية فى اطار نظرى واحد ، أو يحتفظ لها بنفس التسمية ، الا اذا كان هناك نوع من العناد المذهبى ، كما هو موقف الواقعيين الاشتراكيين ، يدعو الى الالتزام بالتسمية ، أما الغالبية العظمى (م ٤ - منهج الواقعية)

من كبار الأدباء العالميين فهم واقعيون وان لم يصرحوا بذلك ، بل وان جنحوا الى التبرؤ من هذه التسمية وما أصبحت تختلط به من حساسيات أيديولوجية دقيقة .

\* \* \*

غير أن من الحق أيضا أن نشير الى أن كبار المفكرين التقدميين فى الغرب لا يميلون الى اعتبار الواقعية هى الصيغة الفنية الوحيدة - وان لم يحرروا لها شهادة وفاة كما يفعل ممثلو التيار المحافظ - بل يحاولون دائما أن يكونوا أشد أمانة للواقع الأدبى وأقل تقيدا بنظرية وأحدة متجمدة ، فنجد أحدهم يؤكد أن الأدب الواقعى - من قصة ومسرح - يرجع فى نشأته الى مرحلة خاصة فى التطور الاجتماعى لم يكن فيها المجتمع مغلقا على نفسه ولا جامد القيم ، وانما كان برجوازيا منفتحا . وبقدر ما يتطور العلم يخطر المجتمع فى سبيل الكمال . وان الأمر فى الفن لا يسير على هذه الوتيرة ، إذ أنه بالرغم من ثراء المضمون الفكرى واتساع الأفق الفنى لا يمكن الجزم بأن « ستندال » و « تولستوى » مثلا أقرب الى الكمال من « هوميروس » ، بل أننا فى دراسة أعمال الفنان الواحد لا يمكن أن نزعم أن الواقعية تزيد من قيمة بعضها ، ففى مسرحيات « ايسن » مثلا لا تعتبر « بيت الدمية » على واقعيتها الأصلية أعظم من « بير جينيت » المغرقة فى الشاعرية والخيال ، ولناخذ مرحلة تاريخية محددة هى عصرنا الراهن ، لايمكن أن نقول ان المسرحيات الواقعية الحرفية أكمل من أساطير « بريشت » المسرحية التى قد لاتعد فى نظر بعض المتزمتين ملتزمة بمبادئ الواقعية التقليدية ، وبهذا تكون الواقعية ببساطة طريقة ممكنة فى التعبير الفنى ، ولكنها ليست الطريقة الوحيدة (١) ، ويؤكد ذلك ما يمكن رصده داخل مجال الواقعية نفسها من اختلاف وجهات النظر وتباين النزعات مما يجعلنا ننتهى الى ان الواقعية فى حقيقة الأمر ليست الآن سوى منهج



للإبداع الأدبي بعد أن أتى عليها زمن كانت فيه مذهباً مُحدد المبادئ، معلوم الأركان ، وأن النزعة النقدية إنما هي أحد المواقف التي يتميز بها المنهج ، وستعود إلى هذا فيما بعد .

\*\*\*

وعلى ذلك فإنه يمكن تصور حاضر الواقعية الغربية على أساس ماكتبه « أندريه مالرو » تعليقا على دعوى « بلزاك » بأن قصصه تنافس السجل المدنى فى رصدنا الأمين للواقع . اذ يقول : « ان الصور الفوتوغرافية — ويمكن أن نضيف إليها التسجيلات الصوتية — هي التي تقوم الآن بفعالية بهذه المنافسة ، وإن القصاص اليوم يفضل منافسة الرسام التعبيري الذي أعفاه اختراع التصوير الفوتوغرافي من المحاكاة الحرفية » (١) . وعلى أساس أن فن القصة فى تطوره مازال يأخذ الاتجاه الواقعى ، ويشهد قربا من الحياة باعادة تفسيرها دائما اعتمادا على الأساليب والرؤى المختلفة لها ولا يمكن لهذه الحركة أن تترد إلى الخلف الا اذا أصبح الطريق مسدودا أمامها ، وهذا لم يحدث فى تاريخ البشرية حتى الآن .

ومع أن الواقعية بالمفهوم الغربى فى صراع دائم مع الآراء والمعتقدات المسبقة إلا أنها لا يمكن أن تستغنى عنها ، وإن كانت لا تزدهر فى رأى كثير من النقاد الا من خلال ما يسمى بالمؤسسات المتحركة فى المجتمع المفتوح ، وهى المؤسسات التي لا تحول دون التطور ولا تحرم التجارب ، ولا تبغى صياغة الحياة والفكر فى قوالب جامدة عاتية .

\*\*\*

وهناك قضية هامة تتصل بالرؤية الغربية للواقعية النقدية الحديثة وهى محتواها الأيديولوجى ، ويمكن أن تصاغ فى السؤال التالى : — هل

لابد للكاتب الواقعى أن يعتنق الاشتراكية ؟ وأن يكون منظوره للمستقبل مصبوغا بالطابع المادى وأن يدين بحتمية التاريخ ؟ .

ولا شك أن الاجابة على هذا السؤال تمثل حجر الزاوية فى الصراع الفكرى المعاصر ، ولا تقف عند حدود التناقض الحاد بين المعسكرين ، بل يتدرج من الرفض المطلق الذى لا يتورع التيار المحافظ عن رفع شعاره الى التقبل الجزئى من جانب بعض التقدميين وعدم استبعادهم لمبدأ الالتزام الاشتراكى وينتهى عند الطرف الآخر الى موقف الواقعيين الاشتراكيين الذى يتميز على الصعيد الرسمى بالتعصب الشديد .

بيد أنه قد حدث تطور هام على يد بعض فلاسفة الواقعية حيث انتهوا الى أنه للوهلة الأولى يبدو أن هناك تناقضا بين منظور المستقبل الاشتراكى فى الواقعية الاشتراكية من ناحية وانعدام هذا المنظور فى الأدب البرجوازى من ناحية أخرى . ولكن الأمر ليس كذلك ، فان اختلاف السبل يقع حقيقة الأمر داخل الأدب البرجوازى نفسه ، حيث تمثل الواقعية النقدية التيسار المعارض للأشكال الطليعية المتدهورة ، ونتيجة لذلك فان القضية المثارة لا تصبح فى وضعها الحالى ضرورة اعتناق الكاتب للاشتراكية حتى يعثر على مخرج من الأزمة الاجتماعية والايدولوجية المعاصرة ، وانما ينبغى له ببساطة - لصالحه انسانيا وفنيا ألا يتخذ موقف الرفض القاطع للاشتراكية بدون قيد ولا شرط ، لأنه لو فعل ذلك - وهذا هو الجوهرى فى الأمر - فسوف يحطم رؤيته الخاصة للمستقبل ويشوش على ملكاته كى لا تدرك الواقع كما هو ويحرم نفسه من امكانية خلق أعمال ديناميكية تنبض فيها رؤية خصبة للانسان (١) . واذا عرفنا أنه ليس هناك كاتب تقدمى واحد يواجه مشكلة الالتزام الاجتماعى ويعكس التطور المعاصر بأمانة يجرؤ على الرفض القاطع لمبدأ الاشتراكية أدركنا أن هذا الحد الأدنى موفور لدى الكتاب الواقعيين

(١) انظر : Lukacs, Georg, Significacion actual del realismo, Traduccion, Mexico, 1974, p. 76.

– مهما كان لهم من تحفظات بعد ذلك – وأن الهوة التى كانت تفصلهم فى ظاهر الأمر لا تعز على الالتحام والتماسك .

\*\*\*

وليس معنى هذا أن الحد الفاصل بين كل من التيارين قد زال وأصبح فى ذمة التاريخ ، بل ينبغى أن تتضح أمامنا أسس اختلافهما حتى يبرز مجال الاختيار أمام كاتبنا وأدبائنا على وعى وبصيرة ، فإذا كان النضال من أجل النموذج الاشتراكى وتنفيذه هو المحور الذى تدور حوله الواقعية الاشتراكية فى منظورها للمستقبل ، على ما يعترى ذلك من تغييرات ولمسات مختلفة طبقا للمرحلة الزمنية ولطبيعة العمل الأدبى نفسه ، فإن ما يميزها عن الواقعية النقدية ليس مجرد هذا المبدأ المتمثل فى تأكيد المجتمع الاشتراكى الذى قد تبشر به الواقعية النقدية أيضا ، وإنما يبدأ الاختلاف بعد هذه النقطة الاولى .

فبينما يعتبر تأكيد الاشتراكية هو المحور الأساسى للواقعية المسماة باسمها لا يحتل مثل هذا المركز فى الواقعية النقدية الغربية ، وبينما نجد أن هذا المنظور تتمثل رؤيته من الداخل فى الواقعية الاشتراكية لا يتعدى أن يكون شيئا خارجيا فى الواقعية النقدية ، ومعنى هذا أن تحديد مبادئ المنظور الاشتراكى والقوى التى تؤدى الى تنفيذه لابد أن يتم لدى الواقعيين الاشتراكيين من الداخل لا من الخارج ، لابد لهم من رصد هذه القوى فى تطورها وحركتها الى الأمام ، ومن هنا فإن الفرق بين الاشتراكية المثالية والاشتراكية العلمية أن هذه الأخيرة تكشف فى تطور المجتمع نفسه عن الاتجاهات الموضوعية التى تنبنى عليها ، فتأخذ الواقعية الاشتراكية فى تمحيص صفات الانسان وملكاته من حيث ما يتمثل فيها من ارادة خلق الواقع الايجابى الجديد والايمان به .

والاعتراض على ما هو قديم – على الراسمالية ونتائجها – هو الرابطة الأساسية التى تجمع الواقعية الاشتراكية فى صعيد واحد مع

النقدية ، ولكنه يعتبر فيها عنصرا تابعا للاتجاه الرئيسى ذى الأفق  
الايجابى العريض وليس هو المركز الأساسى كما هو الحال فى الواقعية  
النقدية .

وبما أن منظور المستقبل - كما سنرى فيما بعد - يعتبر أهم مبدأ  
يحدد النظام الداخلى للعمل الأدبى حيث يتوقف عليه تركيب الأحداث  
وترتيبها فى درجات من الأولوية وتكوين المواقف والشخصيات ، فإن هذا  
الفرق له نتائج عميقة الأثر فى التمييز بين كل من الاتجاهين الواقعيين .

\* \* \*

بيد أن هذا التمايز لا ينفى وجود لون من التحالف بين الواقعية  
النقدية والاشتراكية ، وهو تحالف له أسسه الأيديولوجية العميقة ، ومن  
أهمها الطابع القومى لكل مظاهر الثقافة ، وهو لا ينبع فحسب من الروح  
الشعبى ، ولا مما يراه البعض خصائص الجنس الخالدة التى لا تخضع  
للعوامل التاريخية ، وإنما هو ثمرة للطريقة الخاصة المميزة التى ينمو  
بها كل شعب تاريخيا واجتماعيا بفضل المؤثرات التى تنصب عليه ، وعند  
التحليل الدقيق لا يأخذ التطور شكلا واحدا فى جميع البلاد ، فكل شعب  
أوربى مثلا مر بمرحلة الاقطاع بطريقة مميزة عن غيره ، كما بدأ كل شعب  
يتخلص من الاقطاع ويدخل مرحلة التطور الرأسمالى بشكل مختلف عن  
غيره أيضا بالرغم من الخصائص المشتركة فيما بينهم ، وبمقدار ما يصوغ  
كل شعب الأسس الموضوعية الخاصة به - ضمن اطار القوانين العامة -  
فهو ينمو ويتطور حتى يكتسب ملامحه القومية المميزة ، وكل فرد يولد من  
أبناء هذا الشعب يصبح كائنا مفكرا مبدعا لكن تحت تأثير هذه العوامل  
القومية (١) .

ومن هنا ينبغى أن نشير بوضوح الى أن الأعمال الواقعية الكبرى

(١) أنظر المصدر السابق ص ١٣٥ .

تسهم الى حد كبير فى خلق هذه البيئة الروحية التى تنصهر فيها وبها الشخصية القومية ، فهى تنقل الانسان بطريقة مباشرة ومصورة بوضوح الى قلب العالم المميزة لوجوده القومى بمختلف أشكالها وتجلياتها التى ينبع منها الضمير القومى ، وكلما كان ارتباط الفنان بهذا الضمير عميقا وحقيقيا ومؤديا الى التواصل القومى لثقافته كلما كان أكثر ثراء وأصالا .

والنتيجة الضرورية لهذا التطور العام للثقافات هى أن الواقعية التى تنبثق فى كل أدب لابد وأن تكون عميقة الصلة بهذا الاستمرار الثقافى فى الشكل والمحتوى القومى مادامت لا تريد أن تصبح مجرد نتاج مصطنع فى المعامل التى توجهها قطاعات بعيدة عن الحياة ، ومن هنا فانه لا مناص من أن تتلاقى طريقة الواقعية الاشتراكية فى النظر الى الأشياء ورؤية المستقبل مع العرض الذى تقدمه الواقعية النقدية المعاصرة لها ، اذ أنهما يعكسان فنيا نفس الواقع الاجتماعى ، ويخوضان معركة مشتركة - كل حسب طاقته وفعاليته وقيمه - ضد الرجعية السياسية والثقافية .

وعلى ذلك يعتد بعض فلاسفة النقد أن الحد الفاصل بين كل من الواقعية النقدية والاشتراكية دقيق للغاية ، حتى أنه يصعب خاصة فى مراحل الانتقال تحديد معالمه ، اذ أن الكاتب الذى يعكس بأمانة وصدق هذا الواقع المتحول سرعان ما يجد نفسه قد انتقل من صيغة الى أخرى ، أو ربما تجاوزت الصيغتان فى عمل واحد لديه طبقا لدلالة المادة التاريخية التى يستخدمها ، ومصدر هذه المرونة يعود الى أن الواقعية النقدية - كما سبق أن ذكرنا - لا ترفض منظور المستقبل الاشتراكى ، بل تترك الباب مفتوحا لهذه الرؤية التى تخصب مفهومها للتطور ، مما يجعل تحقق هذا التطور خلال مراحل الانتقال هو موضوعها الأثير الذى تلتزم به ، كما يعود أيضا الى أنه حتى فى ظل النظام الاشتراكى ومع افتراض اخلاص الأدباء الشديد له فانهم كثيرا ما يظلون على ولائهم العميق لمبادئهم

الجمالية السابقة ، مما يصنع ضماثرهم بلون أقرب الى البرجوازية منه الى أشكال الحياة الاشتراكية الخالصة ، ونتيجة لذلك ليس من الغريب أن نرى استمرار الواقعية النقدية فى ظل النظم الاشتراكية .

\* \* \*

ونعود الى تحليل بعض عناصر التيار التقدمى فى فهم الواقعية الغربية فنجد أنه يتدفق فى اتجاهين كبيرين : -

أحدهما : يعتبر الواقعية موقفا فى الأدب والفن ، يعتمد على الاعتراف بالواقع الموضوعى والوصف الفنى له ، دون التقيد بخصائص مذهبية محددة ، أو الوقوف عند فترة زمنية خاصة ، ولعل أكبر رواد هذا الاتجاه هو الناقد الألمانى الكبير « أويرباخ » وكتابه الفريد « المحاكاة » الذى وضعه خلال الحرب العالمية الثانية فى منفاه بتركيا وطبق فيه مفهوم الواقعية الواسع هذا على تاريخ الأدب الغربى كله ابتداء من « هوميروس » حتى الآن ، متخذاً محوره من دراسة مستويات الأسلوب كما سنشرح ذلك بالتفصيل عند تناول التنويعات الإقليمية .

وقد قام المفكر الفرنسى « روجيه جارودى » بفلسفة هذا الموقف بعد ذلك فى خلال الستينات بكتابين أساسيين هما « واقعية بلا ضفاف » و « واقعية القرن العشرين » وركز فى هذا الكتاب الأخير على دراسة الواقعية فى الفنون التشكيلية ، وهو على أية حال يعتبر أن كل عمل فنى أصيل يعبر عن شكل للوجود الانسانى فى العالم ، ومن هنا لا يوجد أبداً أى فن غير واقعى ، أى لا يوجد فن لا يستند الى واقع متميز ومستقل عنه ، ويستشهد « بيودلير » الذى كان يقول : « الشعر أكثر الأشياء واقعية ، وهو الشيء الذى لا تكتمل حقيقته الا فى العالم الآخر » (١) . وعلى ذلك فواقعية الفنان لا تعنى على الإطلاق أنه ينقل صوراً للواقع بل محاكاة

(١) أنظر : « روجيه جارودى » - « واقعية بلا ضفاف » ترجمة حليم طوسون . القاهرة ١٩٦٨ ص ٢٢٥ .

نشاطه ، ولا تقديم نسخة منقولة من خلال ورق شفاف ، بل المشاركة فى البناء الخلاق لعالم لا يزال فى طور التكوين مع اكتشاف ايقاعه الداخلى الحميم . ولا تتمثل حرية الفنان فى رسم الواقع كما هو مستقلا عنه وبلا مشاركة منه ، لأنه غير مكلف فقط بتقديم تقرير عن نتيجة المعركة ، بل هو واحد من المناضلين ، له نصيبه من المبادرة التاريخية ومن المسؤولية ، وهو مطالب لذلك - لا بالاكتفاء بتفسير العالم والحديث عنه - وانما بالمشاركة فى تغييره .

واذا كان هذا التأويل الموسع لمفهوم الواقعية يهدف الى احتواء جميع التيارات الأدبية والفنية الحديثة ، وتشجيع التجارب الجديدة واحتضانها وتعميدها باسم الواقعية مهما كانت درجة التزامها بالواقع ، فأننا ينبغي أن نفهم بواعث هذا الموقف فى ظل الاطار العام للفكر الغربى المعاصر الذى يضيق بالمذهبية ويكره تحديداتها المتعسفة فى كثير من الأحيان ، خاصة موقف اليسار الأوربى الذى لا يكف عن مغازلة الاشتراكية دون أن يعفيها من النقد اللاذع فى نفس الوقت ، محاولا على جميع المستويات - الايديولوجية والفنية - أن يخصبها برؤيته المتجددة حتى وان أدى ذلك الى تعديل بعض ملامحها البارزة بعمليات تجميل حاسمة ، ولم يكن موقف الحزب الشيوعى الفرنسى الأخير برفض مبدأ ديكتاتورية الطبقة العاملة الا حلقة فى سلسلة هذا التطور الخصب . أما على الصعيد الأدبى فان هذا الانفتاح كان ضروريا لكسر حدة التعصب المذهبى للواقعية الاشتراكية ، لكن عندما نتأمل نتائج البعيدة نرى أنه قد يؤدى الى ذوبان الواقعية وحلولها فى غيرها من الصيغ الجديدة ، اذ أنه فى محاولته لنفخها حتى تحتوى كل شئ ينتهى بها الى لون من الانفجار الذى تتلاشى على اثره .

وأشد حصافة من هذا الموقف انصار التيار الثانى الذين يعتبرون الواقعية منهجا متميزا فى الابعاد الفنية ، يلتزم أسسا جمالية محددة ، -

هى التى سنفصلها فيما بعد - بشىء غير يسير من المرونة والطواعية ،  
ويبدأ تاريخيا بحركة « الواقعية العظيمة » الفرنسية ، وامتداداتها فى  
مختلف الآداب ، ولكنه لا ينتهى بانحسار موجتها اثر الأزمات التى  
تعرضت لها فى مطلع القرن العشرين بل يستمر بعد ذلك متمثلا فى كثير  
من التحولات الفنية الهامة .

وقد استقى هذا المنهج جرعة كبيرة من الحيوية والمعاصرة برفاد  
جديد له هو « الواقعية الاشتراكية » التى عكف فلاسفتها - خاصة المتحررون  
منهم - على بعثه وتقنينه ، ولكن أصابه من شظايا المعركة الأيديولوجية  
التى أثيرت حولها كثير من الأذى أيضا ، حتى أصبحت الواقعية تهمة فى  
بعض البلاد ، وان اعتز كثير من الكتاب بها - على حيادهم السياسى -  
وأعلنوا حرصهم على التمسك بها كأهم منهج أدبى معاصر .



## أصول الواقعية الاشتراكية

يتعين علينا منهجيا أن ندرس الأساس الماركسي للواقعية الاشتراكية، لأنها ليست مجرد وجه برىء من وجوه الواقعية ثبت عفويا واتخذ مساره فى التطور والتنامى بشكل أدبى مستقل ، بل احتشدت فيها وحولها كل الخصومات التى يتسع لها العصر ، فبينما وصل البعض فى تقديسها والالتزام الحرفى بها الى اتخاذها دينا لا ينبغى للأدباء أن يلحدوا فيه أو يكفروا به ، خرج عليها البعض الآخر ورفض من أجلها كل صيغ الواقعية لا لشيء الا ليثبت حريته فى الاختيار وقدرته على التمرد ، وسلك فريق ثالث أسلوبا جدليا فى تناول هذه القضية ، يبتعد عن التبسيط والتطرف ويحتفظ منها بالجوهر ، ويرى ما فيها من اضافات تخصب الفكر الانسانى فيقدرها ويستثمرها ، دون أن يتورط فى الالتزام الحرفى بالجانب السلبى الذى ينبغى تجاوزه .

وقد تبدو بعض المبادئ التى سنعرضها هنا - خاصة فى نظر المتخصصين المحترفين - من بديهيات القول التى شاعت معرفتها بين الناس، ولكن عذرنا فى وضعها فى هذا السياق انها لازمة لفهم تطور الواقعية الاشتراكية من ناحية واننا نعرضها من اوثق مصادرها وهى كتابات « ماركس » و « انجلز » نفسيهما المعززة بتعليقات أهم الشراح (١) . التى اتخذت بعد ذلك انجيلا لنظرية الأدب فى الواقعية الاشتراكية من ناحية أخرى .

طبقا للمادية التاريخية فان الانسان من خلال الانتاج - الذى يحكم وجوده الاجتماعى - يدخل فى علاقات انتاج محددة ضرورية مستقلة عن

---

(١) انظر : Marx, K. Englis I',. Sur la littérature et l'art, Paris. 1954, Trad. Barcelona, 1971.

ارادته . وهى علاقات تنطبق على مستوى معين من تطور قواه الانتاجية المادية ، ومجموع هذه العلاقات يمثل البنية الاقتصادية للمجتمع ، وهى القاعدة الواقعية التى تقوم على أساسها البنية العليا التشريعية والسياسية والثقافية والتى تنطبق على أشكال محددة من الضمير الاجتماعى ، وعلى هذا فان طريقة الانتاج فى الحياة المادية هى التى تكيف عموما التطور الاجتماعى والسياسى والروحى للحياة ، فليس ضمير الانسان هو الذى يحدد كينونته ولكن على العكس من ذلك نجد أن وجوده الاجتماعى هو الذى يحدد ضميره . ( ويلاحظ استفادة الوجودية من هذه المقولة فى قضيتها التى تؤكد أن الوجود هو الذى يسبق الماهية ) .

وفى مرحلة ما من التطور تدخل قوى الانتاج المادية للمجتمع فى تناقضات حادة مع علاقات الانتاج الموجودة ، أى مع علاقات الملكية التى تعيد تعبيرها المشروع المتحرك بداخلها ، ولا تلبث هذه العلاقات القائمة بين القوى الانتاجية أن تصبح قيودا وسلاسلها ، وحينئذ تبدأ مرحلة أخرى من التطور الاجتماعى ، وبتغيير الأساس الاقتصادى تتغير كذلك - بشكل أو بآخر - وبسرعة بالغة ، كل البنية العليا العملاقة (١) .

وقد تعرض هذا التحديد الالى للعلاقة بين البنيتين : السفلى المادية والعليا الفكرية لكثير من النقد ، خاصة على ضوء عديد من الدراسات التاريخية التى أثبتت أن الازدهار المادى لا يصحبه دائما ازدهار فكرى أو فنى ، لذلك تصدى بعض الشراح ليؤكدوا لنا أن البنية العليا الثقافية قد لا تغرق بطريقة آلية عندما تنهار من تحتها البنية الاقتصادية التى ولدتها ، بل كثيرا ما تعيش بعدها فترات طويلة ، حتى أنها تصل فى بعض الأحيان الى قمة ازدهارها بعد أن تكون البنية الاقتصادية قد أذنت بالتدهور بوقت طويل ، كما حدث مثلا فى عصر النهضة الايطالى ، وهى بالاضافة الى ذلك تنقل

بعض خصائصها الى البنية العليا الثقافية التى تنبع من القاعدة الاقتصادية الجديدة ، ويشرحون بذلك وجود بعض العناصر الثابتة فى مختلف مجالات الأشكال الثقافية التى أدت الى الاعتقاد بالفكرة « الخيالية » عن وجود تطور مستقل لهذه الأشكال ، منفصل عن علاقتها بالبنية الأساسية ومتسم بلون من الخلود (١) .

\* \* \*

على أن المنطلق الأساسى عندهم هو الانسان المحدد وواقعه المادى فانتاج الأفكار والأعراض الممثلة للانسان وضميره مرتبط فى الدرجة الأولى مباشرة بالنشاط المادى وبالعلاقات القائمة بين الأشخاص بلغة الحياة الواقعية ، وجميع التصورات والأفكار والتغييرات الروحية للانسان تبدو هنا كانبثاق مباشر عن السلوك المادى ، وهذا ينطبق بنفس القدر على الانتاج الروحى كما يتجلى فى لغة السياسة والقوانين والأخلاق والدين والفلسفة وبقية مظاهر الثقافة عند الشعوب .

وتؤكد الماركسية أن الانسان هو منتج عروضه وأفكاره ، الانسان الواقعى ، وهذا بالضبط عكس ما كانت تقرره الفلسفة الألمانية المثالية على وجه الخصوص اذ تهبط من السماء الى الأرض ، أما « ماركس » فيرى أنه يصعد من الأرض الى السماء ، بمعنى أنه ينطلق من الناس العاملين فى الواقع وعلى أساس التدرج الفعلى للحياة يحاول شرح كل شئ ، حتى انعكاساتهم وتطورها ، وأصداء أفكارهم عن أنفسهم فى سير هذه الحياة ، وحتى تلك الصور الغائمة التى تتكون فى عقل الانسان وتعتبر تصعيدات ضرورية فى التدرج المادى للحياة يمكن فى رأيهم اختبارها بطريقة تجريبية وثبات ارتباطها بالفروض المادية ، ونتيجة لهذا يستخلصون أن الأخلاق والدين والفلسفة وجميع المظاهر الفكرية وأشكال الوعى التى

---

(١) انظر هامش النص السابق .

تمثلها ليس لها أى استقلال الا فى الظاهر ، ليس لها تاريخ ولا تطور ، بل ان الناس الذين يطورون انتاجهم المادى وعلاقاتهم يغيرون أيضا بجانب هذا الواقع أفكارهم ونتاجها (١) .

\* \* \*

ومن هنا يستخلص الشراح أن الأفكار ليست هى التى تولد أفكارا أخرى وليست الأشكال الفنية هى التى تخلق أشكالا جديدة ، ولكن تغييرات الظروف الواقعية للانسان هى التى تحدد أيضا التطور الذى يصيب تصوراتهِ الفلسفية وتمثيلاته الفنية ، وهذا لا يعنى قطع كل علاقة بين المظاهر الثقافية لفترة ما وبين تلك التى تنتمى الى الفترة السابقة عليها أو اللاحقة لها ، فالثابت أن بعض الخصائص تنتقل من مرحلة الى أخرى ، ولكنه يعنى فحسب أنه - فى نهاية المطاف - فان العنصر المتحرك الفعال يتمثل فى القاعدة الواقعية .

وقد شاع نتيجة للمبادئ السابقة أن الماركسية تعتبر العامل الاقتصادى هو المؤثر الوحيد فى البنية العليا الفكرية ، ولكننا نجد « انجلز » نفسه يكتب محاولا تصحيح هذه الفكرة قائلا انه طبقا للتصور المادى للتاريخ فان العامل الحاسم فى آخر الأمر فى التاريخ هو الانتاج وتكراره للحياة الواقعية « ولم يحدث أن قلت مطلقا - أو قال ماركس - أن العامل الاقتصادى هو العامل الوحيد الحاسم ، لأن هذا يحيل النظرية الى عبارة فارغة مجردة وغير معقولة ، الموقف الاقتصادى هو الأساس ، لكن اللحظات المختلفة للبنية العليا - كالأشكال السياسية لصراع الطبقات ونتائجها ، والأنظمة التى تضعها الطبقة المنتصرة بعد سيطرتها ، والأشكال القانونية ، وجميع انعكاسات الصراعات الواقعية فى عقول من يخوضونها ، حتى النظريات السياسية والتشريعية والتصورات الدينية فى تطورها

---

(١) انظر المصدر السابق ص ٢٨ .

اللاحق ، كل أولئك يمارس تأثيره على مجرى الصراعات التاريخية ، ويحدد فى كثير من الأحوال شكلها بطريقة قاطعة ، هناك فعل ورد فعل متبادل بين كل العوامل ، ومن خلالها يثبت عنصر الحركة الاقتصادية وجوده دائما كعنصر ضرورى ضمن مجموعة هائلة من الأشياء العرضية .

وإذا كان بعض الشباب قد عزا أحيانا الى الجانب الاقتصادى أهمية أكثر مما يستحق فإن الذنب فى ذلك يعود جزئيا على وعلى « ماركس » ، فقد كان علينا فى مجابهة المعارضين أن نبرز الأساس الجوهرى الذى ينكرونه . وحينئذ لم نكن نجد دائما الوقت ولا المكان المناسب لكى نعطى العوامل الأخرى حقه واشتراكها فى توجيه الأحداث ، لكن عندما كنا نصل الى عرض مرحلة تاريخية – أى فى التطبيق العملى – فإن الموقف كان يتغير ، ولم يكن بوسعنا إذن أن نرتكب أى خطأ « (١) » .

ومن ثم يرى الشارحون أن طبيعة العلاقة بين الأساس الاقتصادى والبنية العليا الثقافية ليست بالبساطة التى يظنها الناس ، فهى أولا ليست علاقة مباشرة بل تعتمد على عديد من الوسائط المعقدة ، وهى الى جانب ذلك – وهذا هو الأهم – متبادلة ، فالبنية العليا لها بدورها رد فعل على البنية الأساسية ، خاصة وأن الأساس الاقتصادى ليس هو العامل الوحيد الحاسم ، ويترتب على ذلك فى ميدان النقد الأدبى الذى يعنينا هنا أن شرح الظاهرة الثقافية – ومن باب أولى أى أثر أدبى محدد – لا يمكن أن يتم بمجرد الإشارة المباشرة للبنية الاقتصادية للمجتمع الذى نبت فيه ، وإنما ينبغى أن يتم على ضوء كل العوامل التى نجدها ماثلة عند ظهوره ولا يظهر العامل الاقتصادى بينها كعنصر حاسم الا فى التحليل الأخير (٢) .

\* \* \*

(١) انظر المصدر السابق ٥٤/٥٥ .

(٢) راجع تعليق الشارح على نفس المصدر فى الهامش .

ويؤكد « انجلز » أنه كلما كان الحقل الذى يدور حوله البحث أبعد عن الميدان الاقتصادى وأقرب الى المجال الفكرى البحث وجدنا أنه يشف عن عوامل عرضية عديدة ويتقدم فى خط متعرج « زقزاق » ، لكن لو رسمت خط المحور فى زواياه لرأيت أنه كلما كان العصر المدروس أطول كان خط التطور الثقافى أشد توازياً فى عمومته مع خط التطور الاقتصادى .

وهذا هو قانون العصور الطويلة الشهير ، ويمكننا أن نستخلص منه كما فعل الشراح قانون العصور القصيرة ، فإذا كان صحيحاً أنه كلما طالت الفترة التى نتخذها موضوعاً للدراسة توازى خط النمو الأيديولوجى – والأدبى بالتالى – مع خط التطور الاقتصادى فأننا يمكننا أن نقول بناء على ذلك أنه كلما كانت الفترة المدروسة قصيرة ضعف توازى تطور الظاهرتين الاقتصادية والثقافية وبعد المحور الأخير عن الأول مكوناً خطاً منعطفاً ، وكاشفاً – على حد تعبير « انجلز » – عن عوامل عرضية .

وأية حالة محددة لكاتب معين ليست سوى مرحلة وجيزة بالغة القصر فى التطور التاريخى ، وهى لذلك لا تكاد تمثل الا نقطة صغيرة فى الزاوية الكبرى بحيث أن هذا الخط يصبح منعطفاً الى الحد الذى يظل فيه من الصعب فى معظم الأحيان أن نجد رابطاً بينهما دون التماس وسائط عديدة (١) .

فالمشكلة إذن تتمثل فى إعادة بناء السوابق التاريخية للعمل الفنى وبيان ما فيه من ملامح خاصة وعالمية فى نفس الوقت ، على أن تكون نقطة الانطلاق هى محصلة جميع العناصر التى يقدمها الأثر الأدبى نفسه ، فى محاولة لبناء هذا الخط المتعرج فى حدود ما يمكن تقديم البراهين الدالة عليه ، وبدون أن نفرض فى أية حال نتائج البحث فى التاريخ الاقتصادى على تحليل العمل الأدبى فرضاً ، بل أكثر من ذلك يجب عند تقديم مؤلف

(١) راجع المصدر السابق – عن الفن لماركس وانجلز ص ٥٩/٦٠ .

محدد أن نعطي للعوامل العرضية التي لا تتصل بمسار التطور الاقتصادي والاجتماعي العام من الأهمية والتقدير ما يضعها على قدم المساواة في التأثير الحاسم مع العناصر التاريخية العميقة .

\* \* \*

كذلك من المبادئ الجوهرية في نظرية الأدب الماركسية الاعتداد بالأساس الطبقي للثقافة والفكر ، فهم ينصون على أن أفكار الطبقة المسيطرة في كل عصر هي التي تصبح لها السيادة على ما عداها ، وكأنى بهم يتمثلون بالعبارة العربية الشائقة « عادات السادات سادات العادات » الا أنهم يقصدون أن الطبقة التي تمتلك القوة المادية في المجتمع هي نفسها التي تتحكم في وسائل الانتاج المادية وتسيطر بالتالى على وسائل الانتاج الفكرية بطريقة تضمن لها خضوع الآخرين من المستضعفين .

وعندما تحتل إحدى الطبقات مكان طبقة أخرى كانت مسيطرة تجد نفسها مضطرة لأن تقدم مصالحها على أنها المصلحة العامة العليا للمجتمع ، بمعنى أنها لكي تعبر عن نفسها بصورة مثالية تعطى لقيمها الخاصة الصبغة العالمية ، وتعرضها على أنها أكمل القيم وأعقلها . وتقدم الطبقة الثورية نفسها على اعتبار أنها تمثل كل المجتمع في مقابل الطبقة الحاكمة المنفردة ، ويتيسر لها ذلك في الواقع لأن مصالحها في البداية لاتزال مرتبطة بالمصلحة العامة للطبقات غير الحاكمة . وكل طبقة جديدة تنحو الى اقامة سيطرتها على قاعدتها أوسع من السابقة ، مما يجعل معارضة الطبقات المصارعة لتلك التي تقفز الى الحكم تأخذ دائما طابع الشدة والعمق ، لهذا فان تلك الظاهرة التي تحدد سيطرة الطبقة بتغلب أفكارها لا تزول تلقائيا وطبيعيا الا عندما يتنحى النظام الاجتماعي عن اتخاذ الطبقات صيغته ووعاءه ، وعندها لا يصبح من الضروري أن تعرض المصلحة الخاصة على أنها هي العالمية (١) .

(١) راجع المصدر السابق في الفن لماركس وانجلز ص ٣٧ .

ويتدارك الشراح ما تؤدي اليه التعميمات السابقة من انكار للقيم المطلقة مثل قيم الحق والخير والجمال فيبدلون جهدا كبيرا في توضيح « مقاصد » أصحاب النظرية على اعتبار أنهما لا يريدان انكار وجود أفكار ذات قيمة عالمية في بعض العصور ، إذ أن من البديهي مثلا أن فكرة العدالة الاجتماعية لها في عصرنا الحاضر قيمة عالمية ، لكننا إذا أردنا أن نحيلها أو نطبقها على عصر مجتمع الرق لوقعنا في خطأ فادح ، كما أنه من الخطأ - في رأيهم - أن نطبقها في المستقبل على مجتمع بدون طبقات ، حيث تخضع فيه علاقات الانسان لمشاكل وظروف أخرى ، وعلى هذا فليس هناك أفكار خالدة ، وإنما هي دائما ذات بعد محدد ، وصلاحية تاريخية موقوتة .

والآن ما هي علاقة هذا الطابع التاريخي للأفكار بقضايا الفن والأدب على وجه الخصوص ؟

لقد ثبت أن الفن في بعض عصور ازدهاره لا يرتبط بالتطور العام للمجتمع ، وبالتالي لا يرتبط مباشرة بالأساس المادي أي بالهيكل العظمي لنظامه ، وهذا يتضح مثلا عندما نقارن الاغريق أو حتى « شكسبير » بالعصور الحديثة ، ومن المعروف أن هناك بعض الأشكال الفنية - كالمحمة مثلا - لا يمكن إنتاجها الآن بشكلها الكلاسيكي الذي كانت عليه في العصور الماضية ، فمنذ اللحظة التي تظهر فيها الأعمال الفنية - باعتبارها كذلك فقط ، أي من الجانب الفني البحت - فإن بعض مظاهرها الهامة لا تكون ممكنة الا في حالة خاصة من التطور الفني ، وإذا كان ذلك حقيقة في العلاقات الأدبية بعضها ببعض داخل الميدان الفني نفسه فلن يدهشنا أن أن يصدق هذا على الحقل الفني بكامله بالنسبة للتطور العام للمجتمع ، ولكن الصعوبة تكمن فحسب - كما يقول أصحاب النظرية - في الصياغة العامة لمثل هذه التناقضات ، أما عندما تتحدد حالة فحالة فانها تكتسب



## وضوحها الكامل (١) \*

\* \* \*

وهنا تبرز أمامهم مشكلة كبرى تنبت من هذا الطابع التاريخي للفن ويمكن أن نضوئها في السؤال التالي : لماذا أذن نستمتع بفنون من نتاج عصور أخرى ؟ ، فليست المشكلة هي في أن ندرك أن الفن والأساطير الأغريقية مثلا مرتبطان ببعض أشكال التطور الاجتماعي ، خاصة نظام الرق ، وإنما تكمن الصعوبة في أنها لا تزال تثير فينا لذة جمالية عظيمة بالرغم من اختلاف الظروف التاريخية ، وأنها تمثل من بعض الجوانب أسلوبا ونموذجاً يعز تجاوزهما أو حتى مجرد الوصول اليهما .

ويحاولون الاجابة على هذا السؤال قائلين أنه اذا صح أن الإنسان لا يمكن أن يعود الى طفولته ، وإذا عاد اليها كان ذلك على أحسن الفروض بطريقة صبيانية ، فان هذا لا يمنعه من أن يستمتع بسذاجة الأطفال ، ويتمنى أن يتمثل حقيقتها على مستوى أعلى . ثم أنه في المزاج الطفولي : ألا يعيش الإنسان في حقيقة الأمر طبيعته الخاصة المميزة لكل عصر ؟ ، لماذا أذن لا تمارس طفولة الإنسان التاريخية في أجمل لحظات تطورها علينا سحرا خالدا كحالة لا يمكن أن تعود ؟ هناك أطفال سذج وأخرون حكماء مثل الشيوخ - وبعض الشعوب القديمة ينتمون الى هذه المراتب - أما الاغريق فقد كانوا أطفالا طبيعيين . وعلى هذا فان السحر الذي يمارسه فنهم علينا لا يتناقض مع الحالة الاجتماعية التي نضج فيها والتي لم يكن قد أصابها الا أقل مظاهر التطور ، بل ان نتيجه بالأحرى ، لا تنفك تزدى مرتبطة بالشروط الاجتماعية البدائية التي ما كان له الا أن ينبت فيها ، كما لا يمكن لها ان تعود من بعده أبدا (٢) .

فإذا كان الفن لا يزال يتيح لنا بعد قرون طويلة متعة جمالية فان هذا

• (١) نفس المصدر ص ٤٤ .

• (٢) نفس المصدر ص ٥٧ .

يرجع الى أن الروابط التاريخية والاجتماعية للعمل الفني لا يمكن أن تضع شروطا آلية أو خارجية له ، لكنها يجب أن تمثل بشكل ما جزءا من المتعة الفنية التي يولدها فينا الأثر نفسه ، هذه المتعة لا تحددها طبقا لذلك عناصر خالدة فى العمل الفني ، ولا لأن الحاضر يخضع لتأثير تجارب الماضى ، بل هى نتيجة للتوالد المحدد الذى لا يقبل التكرار فى عصر ومكان معينين ، فالفن الاغريقى يجذبنا فحسب لأنه نشأ فى عصر طفولة الانسانية ، فى ظروف اجتماعية محددة التطور داخل اطار لا يمكن أن يتكرر مرة ثانية .

\* \* \*

ومن ناحية أخرى يرى أصحاب النظرية أن صيغ الوعى الاجتماعى لا تحتوى كلها على قوانينها الخاصة بالتطور ، بل أن نفس العلاقة بين التطور الأيديولوجى والاقتصادى التى شرحناها من قبل تتمثل فى هذه الصيغ بأوجه مختلفة طبقا للخصائص التاريخية لكل عصر ، فمثلا ينتقد « ماركس » فى مقدمته لنظرية القيمة الفائضة الوهم القائل بأن كل تقدم فى الانتاج المادى يصحبه آليا تقدم فى الانتاج الروحى قائلا انه اذا لم نسقط من حسابنا الوهم الذى استبد بالفرنسيين فى القرن الثامن عشر - والذى سخر منه ليسنچ - بأنه مادما متقدمين فى الجانب الآلى بأكثر من القدماء فلماذا لا ننتج ملاحم مثلهم ، فإن نتيجة هذا الوهم لا يمكن أن تكون سوى قصائد ميتة مثل « الهيزيادا » « لفولتير » التى قلد بها « الاليسادة » .

\* \* \*

وينبغى تطبيقا للجدلوية المادية أن تنطلق التجارب النقدية الأصلية دائما مما هو محدد ، من قراءة الأثر الأدبى نفسه ، حتى لو بدت هذه القراءة للوهلة الأولى مجرد حشد انطباعات شخصية لا تعتمد على قيم عامة ، إذ أنه بواسطة الذوق - الذى يأخذ الطابع العالمى ويتكون على

وجه الدقة من خلال العملية التحليلية - يمكننا أن نستخلص من الأثر عناصره المجردة ، ونلتقط من خلالها علاقاته بالمناخ الثقافى والتاريخى والاجتماعى واللغوى والمعلومات التى لدينا عن حياة المؤلف . وبعد هذه العملية التحليلية يعود الناقد الى ما هو محدد ، الى الشعور نفسه ، بمقدرة فائقة على فهمه وتعمقه ، إذ أنه حينئذ لا يعتمد على الانطباعات الشخصية فحسب وإنما على معلومات موضوعية علمية - وهذا المنهج الذى قد لا يكون الناقد على وعى تام به هو الذى أدى الى أعظم الاكتشافات النقدية، وهو ينبثق أساسا من وعى الدارس كلما مارس بحثا علميا أصيلا ، وقد أكمل حديثا الناقد الاجتماعى « لوسيان جولدمان » هذا التصور بنظريته التى سنعرض لها فيما بعد عن أسلوب « المكوك » فى الانتقال الدائب أثناء العملية النقدية من الجزء الى الكل ثم العودة الى الجزء وتكرار العملية هكذا دواليك .

\* \* \*

ونعود الى الأصول الاشتراكية الأولى للواقعية فنجد أن « انجلز » بالذات كان حريصا على تحديد كثير من القضايا ذات الأهمية الكبرى فى تصور وظيفة الأدب فى المجتمع ، وفى رسم بعض المعالم الهامة فى طريقة قيامه بهذه الوظيفة من خلال قضيتين أساسيتين هما الالتزام والاستلاب . أما بالنسبة للالتزام فقد كان صريحا فى الدعوة الى أن يكون « الاتجاه » فى الأدب نابعا من الموقف والأحداث نفسها ، بدون أن يشار اليه بشكل مباشر ، كما أنه لا ينبغى للشاعر أن يعطى القارئ حلا جاهزا لمستقبل الصراعات الاجتماعية التى يصفها ، فالقصة الاشتراكية كما يقول تحقق هدفها على الوجه الأكمل عندما تحطم الأوهام التقليدية الشائعة ، عن طريق الوصف الأمين للظروف الواقعية ، فهى بهذا تهز من الأعماق تفاؤل العالم البرجوازى ، مما يجعل الشك فى القيمة المطلقة لما يحدث بالفعل أمرا لا مفر منه ، لكن دون أن نشير بأى شكل مباشر الى حل ما ، بل على العكس من ذلك تتفادى اتخاذ موقف ينحاز بوضوح الى الهدف

### الأضيق (١)

ويذهب « انجلز » الى أبعد من ذلك فى شرح طبيعة الالتزام التابع من الموقف الى حد القول بأنه قد يكون غير مقصود من المؤلف فى بعض الأحيان ، فهو بهذا التزام عفوى موضوعى لا يخضع للرأى الشخصى ، ونظرا لأهمية هذه الدعوة فى مقاومة الدعاية الرخيصة فى الأدب يجدر بنا أن تسجل كلماته نفسها وما أثارتها من تأويلات وتعليقات ، يقول : ان الواقعية تعنى فى نظرى - الى جانب الأمانة فى نقل التفاصيل - إعادة التصوير الدقيق للخصائص النموذجية فى الظروف النموذجية (١) ، وكلما كانت آراء المؤلف خفية كان هذا من صالح العمل الفنى ، كما أن الواقعية التى اتحدث عنها يمكن أن تعبر عن نفسها أيضا بالرغم من أفكار المؤلف الخاصة ، فبلزك مثلا - وأنا أعتبره أستاذ الواقعية الذى يفوق بمراحل كل ما قدمه زولا - قد أعطانا فى الكوميديا البشرية تأريخا وأفعيا ممتازا للمجتمع الفرنسى ، وصف فيه بدقة بالغة الفترة ما بين عامى ١٨١٦ - ١٨٤٨ عاما بعام تقريبا ، حيث قدم لنا لوحة تاريخية تعلمت من تفاصيلها الصغيرة مادة اقتصادية أعظم من كل ما قدمه المؤرخون ومحترفو الإحصائيات عن هذه الفترة .

وبحقا فقد كان بلزك سياسيا من أنصار حركة « المشروعية » ، ولكن عمله العظيم يعتبر مرثية مستمرة للانقياد الذى لا مفر منه لذلك المجتمع « الطيب » ، وينصب كل تعاطفه نحو الطبقة المحكوم عليها بالغروب ، ومع ذلك فلم يكن نقده وخازا على الإطلاق ، ولم تكتسب سخريته حرارة الا عندما يدخل فى أحداثه الرجال والنساء الذين كان يكن لهم أعق التعاطف وهم النبلاء ، ولهذا فان بلزك عندما وجد نفسه مضطرا لأن يتصرف ضد تعاطفه الطبقي ومبادئه السياسية المسبقة رأى الضرورة الحتمية لغروب

(١) المصدر السابق - فى الفن لماركس وانجلز ص ١٣٣/١٣٤ .

(١) هذه أوضح إشارة لتفضية النموذج فى الأدب التى سنتعرض لها فيما بعد .

نبلائه المفضلين ، ووصفهم كأناس لا يستخقون مصيرا أفضل من ذلك ، كما رأى رجال المستقبل الحقيقيين فى مكانهم الوحيد الذى بوسعه أن يجدهم فيه ابان تلك الآونة ، كل هذا اعتبره من أعظم انتصارات الواقعية ومن أهم ملامح « بلزك » العظيم (١) .

وقد أولت هذه الفقرات بطريقة تغلب عليها السذاجة فى بعض الأحيان ، فالغن طبقا لهذا التأويل يمكن أن يتعارض جذريا مع أفكار المؤلف التى يؤمن بها مادام الفنان لا يفتأ يتمثل أمام ناظريه قوة الواقع المستقل عنه ولا يبطل الوظيفة الفعالة لمضمونه ، وهذا يؤدى الى العودة الى تصور منفصم ولا معقول فى الفن ، والواقع أن « انجلز » هنا يشرح ما قاله من قبل بمناسبة الأدب الهادف ، بمعنى أن الأفكار ينبغى أن تتجسم فى مجرى التكوين الفنى للأحداث دون أن تنفصل عنها بأى شكل ، وبهذه الطريقة نرى أن موقف بلزك لم يكن متناقضا . بل كان مركبا ومعقدا الى أقصى درجة ، فهو من ناحية أمين لا يرقى اليه الشك لمثالية الملكية المطلقة والحنين للأمنجاء التاريخية القديمة ، ولكنه من ناحية أخرى - وهذا يتم على التوالى وليس بالعكس - يظهر المرارة والاحتقار للتدهور والتفسيخ الماثلين فى الطبقة التى كان يجب عليها القيام بهذا الدور ، مما يتعارض مع أى حل سياسى متوسط أو التزام غير كامل .

على أن بعض النقاد الآخرين (٢) لا يرون بأسا من الاعتراف بلون من التناقض فى موقف « بلزك » وغيره من كبار الواقعيين ، كما أثبت « انجلز » من أن « بلزك » بالرغم من تصوره السياسى للعالم على أساس « المشروعية » فقد ضمن أعماله أعنف ما عرف من هتك الأقدعة عن وجه فرنسا الملكية الاقطاعية ، ومثل بقوة هائلة وشاعرية باللغة ما كان ينتظرها من موت محتم . وقد تبدو حالات هؤلاء الواقعيين الكبار بما فيها من عدم

(١) المصدر السابق - فى الفن - ص ١٣٧/١٣٨ .

Lukacs, Georg, p. 19.

(٢) راجع « مقالات فى الواقعية » مؤلفها

المبالاة بتصور العالم وتحمل المسؤولية السياسية فيه متناقضة مع واقعيتهم ، وهى فعلا كذلك الى حد ما . بيد أنه بالنسبة للهدف الأساسى منها ، وهو معرفة النفس فى الحاضر وتحديد الوضع التاريخى ، فان ما يكتسب أهمية حاسمة فى هذا المضمار انما هو الصورة التى يعطيها العمل الفنى للعالم وما تعبر عنه . وهنا نجد أن آراء المؤلف الخاصة ومدى ما فيها من توافق مع هذا التصور الذى يقدمه العمل الفنى تتراجع الى الدرجة الثانية من الأهمية ، وبهذا تقوم بطبيعة الأمر مشكلة جادة وكبيرة فى علم الجمال ، فما يسميه « انجلز » « انتصار الواقعية » يصل الى جذور الخلق الفنى ويكشف عما تعنيه الواقعية من عطش للحقيقة وتعصب للواقع يجد كل كاتب شريف نفسه مسوقا اليه .

فأى كاتب واقعى فى عظمة « بلزاك » عندما تتناقض لديه التطورات الفنية الداخلية للمواقف التى يعرضها والشخصيات التى يخلقها مع الأحكام المسبقة الأثرية عنده أو الأفكار المسلمة لديه فانه لن يتردد لحظة فى طرح أفكاره جانبا ووصف ما يرى بأمانة فى واقع الأمر ، وهذا العنف فى مواجهة التصور الشخصى للعالم هو أعمق مظاهر الأخلاقية الأدبية فى الكاتب الواقعى التى تجعله يختلف عن صغار الكتاب ممن يستطيعون دائما أن يعتقدوا صلحا ملفقا بين تصورهم للعالم من ناحية والحقيقة الواقعة من ناحية أخرى عن طريق فرض تصور زائف محرف عن الواقع ليتطابق مع التصور المسبق . هاتان الطريقتان المختلفتان فى أخلاقية الكاتب ترتبطان بمستوى الخلق الفنى ومدى ما فيه من أصالة أو زيف ، فالشخصيات التى يبدعها كبار الواقعيين عندما تكتمل رؤية المؤلف لها تكتسب حياتها المستقلة عنه ، فهى تعمل وتتجه هذه الوجهة أو تلك وتعانى مصيرها الذى تفرضه عليها جدليتها الداخلية الجوهرية اجتماعيا ونفسيا ، ومن هنا فان الكاتب الذى يعدل قسرا مجرى التطور الخاص لشخصياته ليس كاتبيا واقعيا ، بل لا يمكن الاعتداد به على أى مستوى كان .

ويقتررب هذا التأويل من الحل الآخر الذى يمكننا أن نعثر عليه فى

شرح « جولدمان » لطبيعة تكوين الرؤية الفنية للعالم ، على أساس أنها ليست من عمل الفرد الذى ليس بوسعه أن يحمل مسئوليتها ، وإنما هى من عمل الطائفة التى ينتمى إليها ، وليس الفرد إلا معبرا عن هذه الرؤية مهما كان دوره عظيما فى بلورتها وصياغتها ، ومن هنا فإن التناقض ينتقل الى مستوى آخر جدلى بين الفرد وبيئته أو طبقته ، ولا يتحتم أن تكون الطبقة أكثر تقدمية من الفرد بل أن العكس هو الغالب دائما ، وعلى أية حال يظل ما يقوله « لوكاتش » عن أخلاقية الواقعية وإمانتها الموضوعية هو الفيصل فى هذا الموضوع .

\*\*\*

ويرى انجلز « بالنسبة لبناء الشخصيات أنه إذا كانت المعالجة مسرحية يجدر أن تمثل كل شخصية طبقة اجتماعية أو تيارا محددا ، كى تمثل بالتالى أفكارا خاصة بعصرها ، وتجدد دوافعها ومحركاتها ، لا فى الرغبات الفردية المسكينة ، وإنما على وجه الدقة فى التيار التاريخى الذى يحملها » .

بيد أن التقدم الذى ينبغى أن يتسم به بالاضافة الى ذلك يكمن فى عرض هذه المحركات بطريقة فعالة وحية وطبيعية من خلال تطور الأحداث نفسها ، حتى يكون صراع الحوار أقل أهمية وأشد عفوية . كما يرى أن الشخصية لا تتحدد خصائصها ببساطة بما تفعل ؟ بل بالطريقة التى تمارس بها هذا الفعل ، وفى هذا الصدد فإن بروز الخصائص الفردية للشخصيات — حتى ولو كان بعضها منفصلا عن الآخر — لا يضير المضمون الفكرى العام للمسرحية ، بل أن التناقض قد يكسبها بعض الثراء (١) .

ولعل هذه الملاحظات هى الوحيدة التى ظفر بها فن المسرح من أصحاب

النظرية الذين ركزوا جهدهم - كما فعل نقاد الواقعية من بعد - على  
 مجال القصة .

\* \* \*

أما بالنسبة لقضية الاستلاب التي تعد طبقاً « لماركس وانجلز » من  
 خصائص المجتمع الرأسمالي ، فبالرغم من طابعها الاجتماعي والاقتصادي  
 إلا أن لها تأثيراً كبيراً على مجال الابداع الفني مما يكسبها أهمية خاصة  
 فيما نحن بصدد الآن . وهما يشرحانها طبقاً لنظريتهما في توزيع العمل ،  
 إذ لم يكد يتوزع العمل في المجتمع حتى أصبح لكل فرد مجال نشاط محدد  
 وقاطع ومفروض عليه ليس بوسعه الهرب منه ، فهذا صائد أسماك أو  
 طيور أو راع أو أديب . . . ويجب عليه أن يظل كذلك أن لم يرد أن يفقد  
 وسيلته في كسب خبزه ، بينما في المجتمع الشيوعي - على حد تصورهم -  
 لا يوجد مجال قاصر للنشاط ، فيستطيع كل فرد أن يكمل نفسه على هواه  
 في أي مجال ، فالمجتمع هو الذي ينظم الانتاج العام ، وبهذه الطريقة على  
 وجه التحديد. يسمح لى أن أمارس اليوم شيئاً وغداً شيئاً آخر ، فيؤمسي  
 أن أذهب في الصباح لصيد الطيور ، وفي المساء لصيد الأسماك ، وفي  
 الليل لتربية الحيوانات ، وبعد الأكل لكتابة الأدب حسبما أشتهى وبدون  
 أن أصبح صياداً أو راعياً أو أديباً .

فتثبيت مجال النشاط الاجتماعي وتصليب الانتاج الخاص وجعله  
 قوة موضوعية تفوق قدراتنا وتنمو حتى تند عن سيطرتنا يتناقض جوهرياً  
 مع آمالنا وينسف تقديراتنا وحساباتنا ، وكل ذلك يعد حتى اليوم من المعالم  
 المميزة للتطور التاريخي (١) . وهذا الانتاج الذي يند عن تحكم الانسان  
 وسيطرته ويصبح قوة موضوعية تفرض نفسها عليه هو الخاصية الجوهرية  
 لما يطلق عليه « الاستلاب » كظاهرة تكتسب كل يوم بالاضافة الى ذلك خاصية  
 في مجال الابداع الفني المعنى العام للعجز عن التواصل والاندماج في النسيج

الهوامش

(١) راجع « كتابات عز الفن » لماركس وانجلز ص ١٥٩ .



الجماعى للمجتمع والاعتقاد فى قيمه الأساسية وتحقيق الذات فى اطاره  
 الخائق .

وتبعاً لأصحاب النظرية يمكننا أن نأخذ فى اعتبارنا مظهرين أساسيين  
 للاستلاب فى النشاط الانسانى العملى : -

١ - علاقة العامل بإنتاجه كشيء غريب عنه له سيطرة عليه ، وهى  
 العلاقة التى تصله فى نفس الوقت بالعالم المحسوس وبالأشياء التى تتحول  
 الى عالم مواجه له غريب عليه وعدوانى أمامه .

٢ - علاقة العامل بنفس عملية الانتاج ، وهى علاقته به كنشاط لا  
 ينتمى اليه ، فيتحول النشاط الى شيء سلبي والقوة الى ضعف والتناسل  
 الى عقم ، وتصبح الحيوية البدنية والروحية للعامل فى حياته الشخصية  
 نشاطاً موجهاً ضد نفسه مستقلاً عنه ، لا ينتمى اليه ، لأن العمل السالب :

(١) يسلخ الانسان من الطبيعة .

... (ب) . ويسلب منه شخصيته نفسها .

... أى يصيب بالعقم وظيفته ونشاطه الحيوى ، وبهذه الطريقة يسلب  
 فى الانسان كل الجنس البشرى ، ويقصر حياته النوعية على كونها مجرد  
 وسيلة للوجود الفردى ، فهو فى المقام الأول يجعل حياة الأفراد تتسم  
 بالغرابة الشديدة ، وتصبح تجريداً مستلباً للهدف من حياة النوع ، وعند  
 ذلك يصبح النشاط الحر مجرد وسيلة للوجود المادى (١) .

وإذا كان الفن ينتمى الى مجال النشاط الحر الواعى الذى يسيطر  
 به الانسان على الواقع المحيط به ، وينتج عن طريقه عالماً موضوعياً فإن  
 استلاب الانسان فى نشاطه الانتاجى ينعكس بالتالى فى الهبوط بالفن من  
 نشاط ابداعى حر الى مجرد وسيلة لأى شيء آخر .

هذا مجمل الأساس المادى للواقعية الاشتراكية ، وهو كما نرى مجرد مبادئ ومسلمات تتصل بالفكر الاشتراكى عموما وبالظاهرة الثقافية على وجه الخصوص ، ولا تقدم منها مقننا للابداع أو رؤية متكاملة لعملية الخلق الفنى ، وان اشتملت على خمائر وقضايا سيطول بالباحثين تداولها فيما بعد .

وعندما قامت الثورة الروسية عام ١٩١٧ شغلت فى بداية الأمر ببناء النظام المادى ولم يلتفت الحزب للجانب الأدبى الا فى البيان الذى أصدرته اللجنة المركزية عام ١٩٢٥ والذى ينص على النقاط التالية :

ان مجتمع الطبقات لا يعرف الفن المحايد ، وان طبقة العمال التى استولت على السلطة قد فرضت ديكتاتورية « البروليتاريا » ، غير انها خلال فترة الانتقال لا تتوفر لها القوى الموجهة الكافية كي تؤكد سلطتها على جميع مجالات الحياة الروحية والاقتصادية ، ولهذا فلا غنى لها عن المتخصصين المثقفين من البرجوازيين ، ولذلك تولى أهمية خاصة للمتعاطفين معها من الأدباء « لأن الحزب يرى فى كتاب الطبقة العاملة زعماء المستقبل الايديولوجيين للأدب السوفيتى ، الا أنه يجب أن يناضل بكل الوسائل ضد من يتخذون موقفا متهاونا ويحرقون التراث الثقافى القديم والمتخصصين من الفنانين » . ويبدو من كل الدلائل أن الأسلوب الخاص بهذا العصر لابد وأن يخلق وسيخلق بوسائل أخرى ، وأن حل هذه المشكلة لم ينضج بعد ، ولهذا فان أية محاولة لتحريك الحزب فى هذا الاتجاه خلال الفترة الحالية من التطور الثقافى ينبغى أن ترفض .

وكان هذا الاعلان المعتدل بمثابة هدنة عظيمة الفائدة للجميع استمرت خلال سبع سنوات ، حتى قامت اللجنة المركزية للحزب عام ١٩٣٢ بحل

كل الجمعيات الأدبية وإنشاء اتحاد الكتاب السوفييت كمنظمة وحيدة ذات سلطة مطلقة فى الأدب . وقد نصت لائحة الاتحاد على العناصر التالية : -

أن الشرط الأساسى الحاسم لتطور الأدب وأستاذيته الفنية وقدراته الفكرية والسياسية وفعاليته العملية هو الارتباط الوثيق المباشر بين الحركة الأدبية والمشاكل المعاصرة الخاصة بسياسة الحزب والسلطة السوفيتية ، وذلك باشتراك الكتاب الفعلى فى تشييد البناء الاشتراكى ودراساتهم الواعية العميقة للمواقع ، خلال سنوات ديكتاتورية الطبقة العاملة فان الادب والنقد السوفييتى يزحفان بجانبها ، وعلى هدى الحزب الشيوعى لصنع مبادئ الإبداع الفنى الجديدة ، هذه المبادئ التى ستتمخض عنها من ناحية عملية التمثل النقدي للتراث الأدبى القديم ، ومن ناحية أخرى ستتولد من دراسة التجربة الظاهرة لعملية التشييد الاشتراكى وازدهار ثقافتها . ان الواقعية الاشتراكية كمنهج أساسى لكل من الأدب والنقد السوفييتيين تتطلب من الكاتب الصادق تمثيلا محددا من الوجهة التاريخية للمواقع فى تطوره الثورى ، على أساس أن يتلاحم الصدق والجوانب التاريخية المحددة فى التمثيل الفنى مع مهمة التغيير الايديولوجى لتربية العمال بالروح الاشتراكى . وتضمن الواقعية الاشتراكية للفن الخلاق امكانيات رائعة للتعبير عن جميع المبادرات الفنية واختيار الأشكال والأساليب والأجناس المختلفة (١) .

بيد أن هذه الفقرة الأخيرة لم تنجح فى حماية المبادرات الفنية الحقيقية إذ كان من أولى نتائج هذه اللائحة القضاء الرسمى على المدرسة الشكلية فى اللغة والأدب Formalism التى عدت خارجة على القانون وشرذ انصارها ، وبدأت بعدها سلسلة من محاكم التفتيش الأدبية التى أخذت تستقصى ملامح البرجوازية لدى الكتاب غير مكترثة بمبدأ التسامح

(١) راجع : Premier Congrès de l'Union des Écrivains soviétiques, 1934, Statuts, Paris, 1974, p. 252.

الذى كان البيان السابق قد شرعه . وبهذا جند الأدب نهائيا للخدمة « العسكرية » لأهداف الدولة السياسية المباشرة ، وقد استقلاله عن السلطة الحاكمة وقدرته على نقدها أو حتى إثارة عناصر النقد الذاتى لديها مما كان له أخطر النتائج فيما بعد .

وقد تم الاعلان عن الواقعية الاشتراكية عقب ذلك خلال المؤتمر الأول للكتاب السوفييت سنة ١٩٣٤ ، وتحدد على لسان « أندريه شدانوف » على الوجه التالى :

ان الرفيق « ستالين » قد عين كتابنا مهندسين للنفس البشرية ، فما معنى هذا ؟ وأية واجبات تقع على عاتقهم بهذه التسمية ؟ معناه أولا : معزفة الحياة لا بطريقة أرسطية ميتة ، ولا ببساطة كواقع موضوعى ، وانما كواقع ينمو ويتطور ثوريا ، ولهذا لابد من أن يرتبط العرض الفنى الأمين للواقع وللتاريخ بمهمة التربية الايديولوجية للانسان العامل وصياغته بروح الاشتراكية ، هذا هو المنهج الذى نسميه فى الأدب والنقد منهج الواقعية الاشتراكية « (١) .

وقد حاول « جوركى » باعتباره رئيس اللجنة التحضيرية لهذا المؤتمر أن ينفث فيه روحا تحرريا يحد من تعصب التيار الحزبى الجارف ، فاكد فى خطاب الافتتاح « أننا لا نعلن فى هذا الاجتماع اتحادنا الجغرافى فحسب ، وانما اتحادنا فى الهدف أيضا ، لكن هذا الاتحاد لايعنى بأى شكل انكار أو تحديد تنوع مناهجنا الفنية واختلاف مطامحنا الأدبية » (٢) ولكنها كانت محاولة مدينة بالفشل مسبقا لأن « جوركى » نفسه لم يسلم من رذائل التعصب الذى لاحقه وطارده وتعنت معه ، ولأنه لم ينجح فى تقديم مفهوم مرئى موسع للواقعية الاشتراكية يعارض به الأفكار الرسمية المرهقة ، فنجد

(١) أنظر المصدر السابق و Action Poétique, No. 52, Paris, 1974.

(٢) أنظر : M. Gorki, Discurso en el Primer Congreso de escritores soviéticos. Trad. Mexico, 1968, p. 83.

يحاول تحديد الواقعية الاشتراكية على اعتبار أنها تؤكد الوجود الانسانى كنشاط وابداع ، وأن هدفها الأساسى يكمن فى تنمية مواهب الانسان كى ينتصر على الطبيعة ويصل الى ما يفيد فى صحته وطول عمره (١١) ، ولكى يعيش سعيدا على الأرض التى يطمح الى أن يجعل من أجوائها - طبقا لنمو حاجاته - مسكنا فسيحا للانسانية المتحدة فى أسرة واحدة • ولاشك أن هذه الأفكار تمس صميم وظيفة الأدب والفن ولكنها لا يمكن أن ترسم معالم محددة لمنهج ما واقعيًا كان أو غير واقعي ، وقد مهد « جوركى » لذلك بحديث مطول عن قيمة الأساطير فى التعبير عن القوى العاملة فى المجتمعات ، وكأنه يتنبأ بذلك بتيار واقعي أسطورى سيزدهر بعد ربع قرن تقريبا فى أمريكا اللاتينية ، ولكنه على أية حال لم يغن كثيرا فى حينه فى رسم معالم الواقعية الاشتراكية التى اوشكت أن تقضى على الأساطير القديمة لتحل محلها « أساطير » من نوع آخر وإن كانت أشد فقرا وخطرا وعمقا •

كما حرص « جوركى » على أن يضيف أثناء مناقشات المؤتمر أنه « مع أننا لا نرفض بآية حال المهمة العظمى التى قامت بها الواقعية النقدية ، ونقدر الى أبعد مدى المكاسب التى حصلت عليها فى مجال الصياغة وفن الكلمة ، فإن علينا أن ندرك أننا لا نحتاج الى هذه الواقعية الا لغرض واحد هو أن تجعل من الممكن لنا رؤية آثار الماضى كى نكافحها ونقضى عليها ، لكن هذا الشكل من الواقعية لم يؤد مطلقا الى تربية الشخصية الاشتراكية وليس بوسعها أن يفعل ذلك ، لأنه كان ينتقد كل شئ ولا يثبت شيئا محددًا ، بل قد يعود ليؤكد ما كان ينتقده من قبل » (١) •

\*\*\*

وقد تداولت المراجع الروسية التحديد الذى قدمه « شدانوف » للواقعية الاشتراكية . فجاء فى المعجم الفلسفى الصغير « أن رجال الفن

السوفيتي هم مهندسو النفس البشرية ، يقدمون على تربية العمال بالروح الاشتراكي والحماس الذي لا حد له للحزب الشيوعي والروح الوطنية السوفيتية » .

ويرى النقاد الغربيون أن هذا التعريف لا يصل الى مستوى المبدأ الجمالى الفنى الواضح . وأن كل ما يمكن للكتاب أن يستخلصوه منه هو أن يتخذوا موقفا ايجابيا من الواقع الاشتراكي ومن مشكلة العمل فى اطاره ، وأن يراعوا الموضوعات التى يوحى لهم بها الحزب كل عام ، وأن يتسموا بالتفائل والايجابية فى وصفهم ، مع الاعراض عن التجارب الشكلية لأنها تعوق شفافية التعبير عن المضمون الثورى المباشر . ولنعد الى كلمات « شدانوف » نفسه لنجده يقرر أن « على كتابنا أن يستخرجوا المادة اللازمة لأعمالهم الفنية ، لموضوعاتهم وشخصياتهم وتعبيرهم الفنى من الحياة ومن تجارب رجال الحزب ومشروعات الصناعة والانتاج » وبالفعل فإن كل مشروعات الصناعة والانتاج قد أصبحت مادة للأدب السوفييتى ابتداء من التصنيع والمزارع الجماعية والكهرباء وشق القنوات والصرف واستصلاح الأراضى الى بحوث الفضاء ومشروعات الصناعة الكيماوية ، وكان أول مظهر لذلك قد فرض نفسه على الأدب فى شكل خطة التنمية الخمسية التى أعلنت عام ١٩٢٩ وسخرت من أجلها جميع الأشكال الأدبية للدعاية المباشرة لها .

وهنا يبرز بشكل مبالغ فيه الالتزام الحزبى للأدب الذى كان « لينين » قد سبق الى التعبير عنه عام ١٩٠٥ فى مقال بعنوان « تنظيم الحزب وأديه » يقول فيه ان الأدب يجب أن يصبح أدبا حزبيا معارضا للمعادن البرجوازية وللصحافة البرجوازية التى تخدم أصحابها وتخضع للسوق ، معارضا للانتهازية والفردية الأدبية البرجوازية ، معارضا للموضوية الارستقراطية واصطياد المصالح ، وعلى الطبقة العاملة الاشتراكية أن تؤكد مبدأ أدب الحزب ، وأن تنفذ وتنمى هذا المبدأ بأكمل وأتم صورة ممكنة .

وقد استشهد « شدانوف » بهذه الفقرة عام ١٩٤٥ فى معرض فرض رأى الحزب على المؤسسات الأدبية واغلاق احدى صحف « ليننجراد » لأنها سمحت بنشر اشعار « اخماتوفا » التى تجنح للصوفية وتمجد العشق ، كما سمحت بنشر كتابات « زوشينكو » الذى يعلن اعجابه بالأدباء الغربيين ، مما جعل اللجنة المركزية للحزب تندد به ، وجعل شدانوف - صوت السلطة فى عصر ستالين - يكتب بعنوان « الجبهة الايديولوجية والأدب » : اننا نفرض على رفاقنا من موجهى الحقل الأدبى ومن الكتاب أن يهتدوا بشئ لا يمكن أن يقوم بدونه النظام السوفييتى وهو السياسة ، وذلك بالطريقة التى يتربى بها شبابنا - لا بروح شرير خاؤ من الايديولوجية - وانما بروح ثورى حقيقى « (١) » .

\* \* \*

وإذا بحثنا فى مبادئ الواقعية الاشتراكية التى ركزت على فن القصة عن دور الشعر والمسرح وجدنا أنهما لم يظفرا « بقرارات » حاسمة ، وإن اتضحت طريقة معالجتهما من بعض المناقشات التى دارت بين الشعراء والكتاب على اختلاف اتجاهاتهم . ومن أهم الخصائص التى انتهوا الى ضرورة توافرها للشعر ما عبر عنه الشاعر « لوجوفسكى » فى المؤتمر الأول لاتحاد الكتاب السوفييت بقوله « أرى قوة شعرنا الغنائى تتمثل فى أقصى ما يصل اليه من أمانة وصدق تعبير ، فعلى الشعر أن يتقد بكل حماس الشاعر وأن تتوهج فيه جميع صفاته » . أن أهم شئ فى الشعر هو أن يلتحم فيه العنصر النضالى بالعنصر الشخصى « وأن كان أعظم من ذلك ما قدمه « باسترناك » من تحديد أصيل لمفهومه للشعر والنثر بقوله « أن الشعر هو النثر ، لا بمعنى مجموع الأدب النثرى ، وانما هو النثر نفسه ، صوت النثر الذى يعمل لا الذى يحكى ، أن الشعر هو لغة الفعل العفوى ، أى

(١) انظر : A. Zhdanov, Literatura, Filosofia y Marxismo. Trad. : Mexico, 1968, p. 86.

الفعل ذى النتائج الحية ، وبطبيعة الأمر فإن الشعر - شأنه فى ذلك شأن كل شئ - فى العالم - يمكن أن يكون جيدا أو رديئا ، تبعاً لمحافظةنا عليه أو تدميرنا له ، لكن على أية حال فإننا نجد أن النثر الصافى المتألق فى توتره عندما يترجم الى جوهره يعطينا شعرا (١) .

وإذا كانت تلك التعريفات « الشعاعية » لا تقدمنا كثيرا فى استبصار نوعية التزام الشاعر طبقاً لمبادئ الواقعية الاشتراكية ، فقد تولى شاعر آخر - فى نفس جلسات هذا المؤتمر - صياغة النتيجة الأخيرة التى انتهوا إليها بهذه الكلمات : « أن أبيات الشاعر هى الأدوات التى تغير من شكل العالم ، أنه لا يتغنى بها فحسب ، وإنما يطرق ويضوخ ، ويبنى » . وقد تبلور هذا الاتجاه الى تكريس « الفعل » فى الشعر فيما عبرت عنه قرارات المؤتمر من تبني البطولة الايجابية فى الشعر الغنائى » .

وقد وضع « جوركى » هنا أيضا لمسة هامة فى تحديد الأسلوب الذى ينبغي اتباعه إذ قال « وبما أن حقيقة المستقبل واضحة وبسيطة ، فإن على الكاتب أن ينجح الى البساطة والوضوح والايحاء » . كما أضاف عنصرا هاما ستكون له نتائج البعيدة فى نظرية الواقعية الاشتراكية عندما دافع بحرارة عن ضرورة ما أسماه بالرومانتيكية الثورية ، مبررا موقفه بأن هذه الرومانتيكية ليست فى حقيقة الأمر الا اسما مستعارا للواقعية الاشتراكية (٢) .

أما فيما يتصل بالمرسح فمن الملاحظات التى برزت لسطح الحياة الأدبية فى روسيا فى العام التالى لاعلان الواقعية الاشتراكية ما عبر عنه الكاتب « نيكيتين » من أنهم قد أعادوا ترتيب أهمية الأجناس الأدبية ، واضعين المسرح فى مقدمتها « لأن الأشكال المسرحية هى أشدها حيوية ،

(١) انظر . Lo Gatto, Ettore, La letteratura russo-sovietica. Trad. Buenos Aires, 1973, p. 333.

(٢) المصدر السابق . ص ٢٨٩ .



وأسهلها فى الفهم ، ومن هنا تأتى فضيلة المسرح التربوية التى أعترف بها كعنصر أساسى فى النضال « (١) . وان كان على المسرح أن ينتظر كى يعثر على أهم مؤسس لنظريته الواقعية الاشتراكية فى « برتولد بريشت » الذى ارتفع الى مستوى أرسطو - بمعارضته الذكية - فى بنائه لنظرية المسرح الملحمى المتباعد .

\* \* \*

ومن الطبيعى أن نتوقع أن يختلف صدى هذه المبادئ النظرية الواقعية لدى الأدباء الروس أنفسهم من كاتب لآخر ، بل اننا لا ندهش ان رأينا بعضهم يتحدث لنفسه عن اطار نظرى مرن لا تختلق فيه قدراته المبدعة ، ولعل أوضح نموذج لذلك هو الكاتب الكبير « ايليا اهرنبرج » الذى تعتبر قصته « ذوبان الجليد » بما فيها من رمز شفاف عن روسيا بعد « ستالين » نقطة تحول فى مجرى هذا الادب وبداية عصر جديد له ، يرى « اهرنبرج » أن العمل الأدبى لا بد وان تتوفر له اربع خصائص أساسية هى : -

١ - أن يكتب بطريقة يتضح فيها الاندماج العاطفى الحار .

٢ - أن يصف الانسان الواقعى الذى يجوز عليه الخطأ والصواب وأن يمس وجوه التطور والدمراع التى لم تعالج بعد فى أى كتاب أو صحيفة .

٣ - أن يكون موضوع العمل مازال غير ماثل فى وعى الناس .

٤ - أن يكتبه اديب اذواقا جديدة من ناحية الشكل الفنى (٢) .

ويتضح من هذه المبادئ محاولة الادب الجاد التخلص من ربة التبعية السياسية العاهرة والتقاط زمام المبادرة الفخرية والايديولوجية واستعادة أرضه التى فقدتها بالاحتلال الحزبى ومصادرته على حرية الابداع والنقد . وحتى لا نقف عند مرحلة تاريخيه متقدمة فى عرض مبادئ الواقعية

(١) انظر العدد رقم ٥٩ من مجلة

(٢) انظر « الادب الروسى بعد ستالين » مؤلفته : Von SSachno, Helen, p. 97.

الاشتراكية ، وقبل أن نستعرض طرفا مما وجه لها من نقد ، من أتباعها وخصومها على السواء ، يهمننا أن نتعرف على آخر صياغة جمالية لها طبقا لما ورد فى المعجم الجمالى الروسى عام ١٩٦٥ الذى جاء به أن الواقعية الاشتراكية عبارة عن منهج فنى يتمثل جوهره فى الانعكاس الصادق المحدد تاريخيا للواقع فى تطوره الثورى ، أى فى مسيرة المجتمع نحو الشيوعية ، وتقتضى الواقعية الاشتراكية من الفنان أن يحقق بوعى هدفنا معينا هو تربية الانسان بروح الشيوعية ، والعون الفعال فى التحول الثورى للواقع بوسائل فنية ، وبناء مجتمع جديد ، والنضال من أجل السلام والديموقراطية والاشتراكية ، وصياغة الانسان الجديد الذى يتمثل فيه تناسب الثراء الأيديولوجى والجمال الروحى والكمال الجسمانى . وبعد أن يشرح المعجم الظروف التاريخية لنشأة الواقعية الاشتراكية يحدد مبادئها الجوهرية فيما يلى : -

الأمانة للحقيقة التاريخية الحزبية والقومية ، والالتحام العميق بالحياة والواقع ، وإبداع شخصيات نموذجية فى مواقف نموذجية ، والبرهان على الطابع العام لعمليات التحول الاجتماعى من خلال صور فردية للأشخاص والأحداث ، وتحليل العلاقات الاجتماعية بطريقة لا تعكس فحسب اتجاهات الماضى والحاضر ، وإنما تشير أيضا الى طبيعة تطورها فى المستقبل ، إذ أن الفنان الواقعى انطلقا من رؤيته للحياة يستطيع أن يكتشف القوى المحركة للمجتمع وأن يبنى منظوره للمستقبل على أساس واقعى علمى ، لا على أساس مثالى خيالى كما كان الواقعيون النقيديون فى نظرتهم للتطور الاجتماعى ، ومن هنا نعثر على جوهر الرومانتيكية الثورية داخل الواقعية الاشتراكية وتفاؤلها التاريخى الصادق ، وانطلاقا من هذه الرؤية فإن الواقعية الاشتراكية تعثر على الجوانب الايجابية وتبنى مثالها على أساس علمى يتجسم فى البطل الايجابى الذى لا يعد ثمرة للمخيل الفنى وإنما ينتزع من الحياة نفسها ، على أن الأعمال الواقعية تعنى بتحليل العيوب الاجتماعية لتسهم فى واجب تجاوزها والانتصار عليها .

وبعد أن يشيد المعجم بما كان للواقعية الاشتراكية من أثر حاسم فى ظهور كتاب كلاسيكيين فى السنوات التى تلت اعلانها عام ١٩٣٤ - خاصة « مايكوفسكى » و « شولوخوف » فى مجال الأدب، يندد بالآثار السلبية التى ترتبت على نزعة عبادة الفرد فى عهد « ستالين » وظهرت فى الميدان الفنى من خلال أفكار خاطئة أهمها غلبة الجانب العقائدى « الدوجماتيقى » وفكرة الأدب الخالى من الصراع والانعكاس الجزئى للحياة ، وهى أفكار لم تستطع على انحرافها أن تبعد الفن عن مسيرته التاريخية حتى جاء المؤتمر العشرون للحزب الشيوعى فوضع حدا للآثار الضارة لمرحلة عبادة الفرد .

ويؤكد المعجم رفض الواقعية الاشتراكية حاليا لفكرة التعايش السلمى الايديولوجى مع الاتجاهات الرأسمالية وادانته لمذهب « الشكلية » . ويحتضن آثار كتاب الجمهوريات الديمقراطية الاشتراكية وبعض آثار الكتاب الغربيين مثل « أراجون » الفرنسى و « أمادو » البرازيلى . ثم يحدد خصائص المرحلة الحالية للواقعية الاشتراكية فيما يلى :

— ثراء التجارب الواقعية التى يقوم بها فنانون ينتمون الى بلاد متشابهة فى مرحلة تطورها التاريخى .

— غزو أشكال ومناهج جديدة للابداع الفنى لتعديد وتنويع أساليب الفن الاشتراكى .

— القيادة الطليعية للثقافة التقدمية العالمية (١) .

أما النقد الذى ووجه به مفهوم الواقعية الاشتراكية فقد تعددت مصادره ودوافعه ، ولم يقتصر على خصوم الاشتراكية ، بل تعدى ذلك الى كثير من أنصارها فى الشرق والغرب ، وقد اتخذوا من اختلافهم

السياسى أديانا مع السلطات الروسية تعلقة للهجوم على مبادئها التى استمرت بعد ذلك تمثل عصبها المركزى .

وقد كان « لوكاتش » أول من بدأ فى ادانة الواقعية الاشتراكية من الداخل . اذ أنه هاجر الى الاتحاد السوفيتى عام ١٩٢٣ حيث ظل هناك أحد عشر عاما قبل أن يعود الى وطنه الأصيل « المجر » ، وطبقا لمؤرخيه (١) فإن ما يلفت النظر هو أنه فى خلال أول عامين من اقامته فى الاتحاد السوفيتى كان يعمل فى بناء تصور الخاص عن « الواقعية العظمى » ويحفر بها تيارا معارضا بصفة غير مباشرة – وان كانت ملموسة – ضد الواقعية الاشتراكية التى كان يحتل النقاد والنظريون الروس عندئذ باعلانها .

وليس الأمر مجرد استنتاج من المؤرخين « فلوكاتش » نفسه يهاجم بلا هوادة أهم عناصر الواقعية الاشتراكية عندما يقول : –

ان تاريخ الفن يخطئ فى مشكلة جوهرية عندما يتصور أن الواقعية والطبيعية يلتقيان فى اطار واحد . . . وقد كرست كثيرا من جهدى لهذه القضية . وعندما أنقذ الواقعية الاشتراكية فى عصر ستالين أعتبرها طبيعية مؤقتة . فكل ما ورد تحت شعار الواقعية الاشتراكية وكل ما يستخدم اليوم (١٩٦٨) لتوريث مصطلح الواقعية لا يمت فى رأى بصللة لا الى الواقعية الاشتراكية ولا حتى الى مجرد الواقعية ، ولكنه على وجه الدقة طبيعية عصر محدد . وهكذا فعندما أتحدث عن تصور الواقعية فأنى أطبقه على نماذج تمتد من « هوميروس » الى « جوركى » ، أقول هذا بالمعنى الحرفى للعبارة وبدون رغبة فى مقارنة « جوركى » « بهوميروس » لكن لأعبر عن فكرة أساسية وهى أننا نجد لديها اتجاها مشتركا ، لا يتصل

(١) انظر : Fritz, P., Raddatz, Georg Lukacs en testimonios personales y documentos garficos. Madrid, 1975, p. 82.

بوسائل التعبير الفنية ولا بالأسلوب وإنما بالنية المرتبطة بجوهر الواقع العميق للإنسانية الذى مازال يهدر فى مجرى متصل ، وهنا تكمن مشكلة الواقعية ، تلك الواقعية التى لا تعنى طبعا تصورا للأساليب ، فالفن فى كل عصر - وهذا بالغ الأهمية هنا - يشير إلى المشاكل المباشرة لزمته وللتطور العام للإنسانية ويرتبط بهما ، مع احتمال ألا يكون الكاتب نفسه على وعى تام بذلك ، ولا يخطر ببالي أن أزمع أن « هوميروس » كانت لديه أية فكرة عن الإنسانية ، وبالرغم من ذلك فإن المشهد الذى نرى فيه العجوز « برياموس » يخف إلى معسكر « أخيل » ليحمل جثمان « هكتور » يعرض لنا مشكلة إنسانية عظيمة لا يستطيع أن يمر بها الإنسان مر الكرام أن كان يريد أن يصفى حسابه مع الماضي ومع نفسه ، وإلى هذه المشكلة كنت أقصد عندما تكلمت عن أحياء ذكرى الإنسانية فى الفن الحقيقى الذى يعرض فى مضمونه ما هو جوهرى فى تطور البشرية ، ومن هنا خلود تأثيره (١) .

ويتابع هذا الفيلسوف هجومه على عنصر آخر من عناصر الواقعية الاشتراكية فيكتب أيضا فى الستينات منددا بأنه منذ قرابة ثلاثين عاما بدأ الاعتراف بالرومانسية الثورية كخاصية من خصائص الواقعية الاشتراكية ، ومتسائلا : كيف نفذت بهذه الطريقة المفاجئة إلى النظرية الجمالية الماركسية رومانسية مغلفة بهذا الوصف الخلاب : ثورية ، مع أن كلا من « ماركس » و « إنجلز » لم يكونا يخفيان سخريتهما دائما من الرومانسية ، يعتقد بعض النقاد والواقعيين أن مبعث هذه الظاهرة يعود إلى الطابع الفردى الذى طغى على الفترة الستالينية ، فتعسف ديكتاتورية الفرد وتطويعه أحيانا النظرية الاقتصادية لأهوائه قد أفسح منفذا لتسرب النزعات الفردية الحادة إلى المجال الجمالى متمثلة فى فكرة الرومانسية الثورية ، وكثيرا ما يعتمد أصحاب هذه النظرية على ما ورد فى أحد مؤلفات « لينين » فى مرحلة

(١) انظر : Varios Autores, Conversaciones con Lukacs, Madrid, 1969, p. 47.

تشبيهه وهو « ماذا نفعل ؟ » حيث يشير الى ضرورة الحلم بالثورة ، الا أنه يتميز بوضوح في هذا الكتاب نفسه بين الواقع ومنظور المستقبل ، وان كان أحدهما لا يتفصم عن الآخر . فحلم « لينين » ليس سوى رؤية واضحة لما يمكن الوصول اليه من خلال عملية ثورية واقعية (١) .

ومن الواضح أن القاء التبعة على عهد « ستالين » في هذا النقد انما هو تغلة فحسب ، لأن المبدأ الخاص بالرومانسية الثورية مازال يمثل جزءا هاما في التعريف الروسى الرسمى للواقعية الاشتراكية — كما نقلنا سابقا عن المعجم الجمالى الصادر فى موسكو عام ١٩٦٥ .

\* \* \*

ولعل ثائرا عجوزا آخر هو رفيق « لينين » المنشق « ليون تروتسكى » كان أشد صراحة فى مهاجمة الفكرة من أساسها ، وهى مدى مشروعية تدخل الدولة والحزب فى التوجيه المباشر للفنون والآدب ، وقد كتب خلال منفاه بالمكسيك عام ١٩٣٨ يقول :

ان الفن فى عهد « ستالين » سوف يدخل التاريخ كتعبير حاد عن التدهور العميق لثورة الطبقة العاملة ، ومع ذلك فان سجن الفن الثورى فى برج بابل لا يمكن أن يستمر للأبد ، فليس للحزب الثورى أن يزعم بأية حال أن مهمته الأساسية هى توجيه الفن ، لأن مهمة بهذا الشكل لا يمكن أن ترد الا على أذهان أثملتها السلطة — كتلك التى يتمتع بها زعماء البيروقراطية فى موسكو — أن الفن ، مثله فى ذلك مثل القلم — لا يسعهما تلقى الأوامر . لأن طبيعتهما لا تسمح بذلك « (٢) .

وفى بيان عدوانى اللهجة ، يعتبر رد فعل ضد الواقعية الاشتراكية وقعه كل من الكاتب الفرنسى الشهير « أندريه بريتون » مؤسس السيريالية،

(١) انظر كتاب لوكتاش «المعنى المعاصر للواقعية النقدية» الطبعة المشار اليها ص ١٦٤ .

(٢) انظر : Aragon, Louis-Breton, André, "Surrealismo Frente a realismo socialista". Trad. Barcelona, 1973, p. 26.

والرسام المكسيكى « ديجو دى ريبيرا » - وكلاهما ماركسى - تحت عنوان « من أجل فن ثورى مستقل » ويقال ان كاتب البيان هو « تروتسكى » نفسه لكنه اثر ألا يوقع عليه ، يشنون هجوما عنيفا على تبعية الفن الذليلة للدولة فى عهد ستالين ، ويحاولون تغطية هذه الحرب الأيديولوجية الواضحة بالدعوة الى استقلال الفن حتى يتحرر من كل التزام قائلين : -

« ان الأمر الجوهرى الهام فى مسائل الخلق الفنى هو أن يتحرر الخيال من كل أنواع الضغوط ، وألا يستسلم لأى سبب لما يفرض عليه من قوالب مهما كان نوعها ، واننا نعلن فى وجه كل من يحاول اليوم أو غدا أن يضغط علينا حتى نرضخ لاختضاع الفن لتعاليم نعتبرها غير ملائمة أساسا لطبيعته رفضنا المطلق لهذا الضغط وارادتنا الحازمة على الالتزام بشعار « كل أنواع الرخص من أجل الفن » ، ونحن نعتز بطبيعة الحال بأن من حق دولة الثورة أن تدافع عن نفسها أمام الرجعية البرجوازية العدوانية التى تتستر تحت شعار العلم أو الفن ، لكن هناك هوة سحيقة بين مثل تلك الاجراءات الدفاعية المؤقتة وبين محاولة توجيه الابداع الفكرى للمجتمع ، واذا كانت الثورة مضطرة - من أجل تنمية قوى الانتاج المادية - الى قيادة نظام اشتراكى مركزى فانه ينبغى أن يضمن مبدأ حرية الابداع الفكرى النابع من الحرية الفردية ، بدون أية سلطة تفرض أو توجه ، بل على الجمعيات الأدبية والعملية أن تحل مشاكلها دون أى تدخل من جانب السلطة الحاكمة (١) .

ومن الطريف الذى لا يخلو من دلالة خاصة أن نشير فى هذا الصدد الى ما يحكيه « بريتون » عن تجربته الشخصية مع الحزب الشيوعى عندما أراد أن ينضم الى صفوفه عام ١٩٢٦ فى باريس ، وكيف تم استجوابه أمام عدة لجان ساءلته عن لوحات « بيكاسو » و « ماسون » التى كان ينشرها فى مجلته حينئذ ، وكيف انه حاول عبثا أن يناقش مفهومهم للواقعية

الاشتراكية (١) بإذلا قصارى جهده كى يوضح لهم ضرورة المحافظة على تكامل البحث الفنى ، والحرص على أن يكون الفن هدفا فى حد ذاته دون أن يتحول الى وسيلة ، وكيف أن اصداقاه ألحوا عليه بأن هذا الموقف يتعارض جذريا مع الماركسية ، ولكنه شديد اليقين بسنطحية هذا التعارض ، مما دفعه الى ان يبحث عن « الرفيق تروتسكى » لمناقشته فى هذا الأمر ، ودهش اذ وجده مختلفا بعمق لوجهة نظره ، وانتهيا الى أن المبدأ الذى يلتقى على أساسه رجل الثورة والفنان هو مبدأ « التحرر الانسانى » . وسوف نرى أن هذا التيار المتحرر قد استمر فيما بعد لدى كبار الفلاسفة والكتاب الواقعيين فى غرب أوروبا . كما سنعرض لبعض مبادئ السيريلية عند مناقشة المذاهب الأدبية الأخرى من وجهة النظر الواقعية العامة .

على أنه يعيننا الآن أن نوضح مسألة على قدر عظيم من الأهمية وهى أن رفض السيريلية للواقعية الاشتراكية كان نابعا من التناقض بينهما لا من الوجهة الأيديولوجية وإنما من الوجهة الفنية أساسا إذ أن السيريلية - خاصة عند « بريتون » - تلتزم بالماركسية وأن كانت تؤولها بطريقة خاصة ، وكفى أن نقرأ من بيانهم الشهير الذى أصدره عام ١٩٣٧ هذه الفقرات لنذكر طبيعة هذا الرفض المسبب :

« اننا نستنكر بشدة أن يتمثل فن مرحلة ما فى مجرد المحاكاة المحضنة للمظاهر البارزة للعيان فى هذا المرحلة . وعلى ذلك نرفض مفهوم الواقعية الاشتراكية لأنه يخطئ عندما يزعم وجوب الزام الفنان بتصوير بؤس الطبقة العاملة فحسب وكفاحها من أجل التحرر ، بالإضافة الى أن هذه المزاعم تناقض أساسا تعاليم الماركسية ولنقرأ ما كتبه « أنجلز » فى رسالته الى « مس هاركينس » عام ١٨٨٨ اذ يقول « كلما اختلفت آراء المؤلف ( السياسية ) أفاد هذا العمل الفنى » ونستنكر بشدة امكانية ابداع عمل

(١) لاحظ أن اعلانها لم يكن قد تم بعد .



فنى ، أو أى عمل مفيد فى التحليل الأخير - بالاختصار على التعبير عن المضمون المباشر الواضح للعيان لمرحلة ما ، وعلى العكس من ذلك تهدف السيرىالية الى التعبير عن المضامين الخفية .

ان العنصر المغرق فى الخيال الذى كثيرا ما تلجأ اليه السيرىالية يستبعد جذريا تطبيق شعار الواقعية الاشتراكية ويمثل لنا المفتاح الذى يفضى بنا الى هذه المضامين الخفية ، والوسيلة الكفيلة بلمس وتفجير الخلفية التاريخية السرية التى تختبئ خلف ستار الأحداث ، ولا يمكن بدون القرب من هذا الخيال المغرق - حيث يفقد العقل البشرى قدرته الضابطة - أن نعثر على امكانات ترجمة حقيقية لأعمق مشاعر الانسان ، تلك المشاعر التى يستحيل عرضها فى اطار العالم الواقعى المسطح ، والتى لا مخرج لها - نظرا لتدفقها وانهمارها - الا من خلال التطابق الخالد مع الرموز والأساطير (١) ويستخدم « تروتسكى » أدوات شبيهة بذلك فى نقده للواقعية عندما يؤكد أنها ليست دائما سواء ، اذ أن الرمز يمثل جزءا هاما من جملة العمل الأدبى . ويقول فى بحث له عن الشعراء الرمزيين ما فحواه أن الابداع الفنى مهما اتسم بالواقعية فهو دائما رمزى وسيظل كذلك ، فالفن لم يكن أبدا نسخة عمياء من الحياة ، ويضرب المثل بالمدلول الخالد للنماذج الكبرى مثل « فأوست » و « هاملت » و « عطيل » ، وهؤلاء لا يمكن وصفهم بأنهم أبطال ايجابيون ، بل انهم بلغوا من الفردية ما يجعل من الصعب تجسيم صفات خاصة فيهم تؤدي الى اعتبارهم نماذج تحتذى فيها (٢) .

\* \* \*

وسنرى عند عرضنا للأسس الجمالية للواقعية واتجاهاتها المختلفة أن كثيرا من وجوه النقد هذه لا تعدو أن تكون من قبيل الخلافات اللفظية

(١) انظر نفس المصدر ص ١٥ .

(٢) انظر : « الواقعية الفرنسية » مؤلفه « هارى ليفي » الطبعة المسار إليها من فنل .

التي تعتمد الى تحريف الكلمات عن مواضعها لتجادل فيها ، فلم يزعم أحد من نقاد الواقعية أن محاكاتها للحياة ينبغي أن تكون حرفية أو أنها تخلو من الرمز أو تستنكر التراث الأدبي الانساني ، ولكن مكنم الخطر فى هذا الجدل هو أنه يتناول قضايا مذهبية سياسية ويضع عليها أقنعة أدبية ، والواقعية الاشتراكية على وجه الخصوص تغرى بهذا السلوك لأنها حاولت جر الأدب الى ميدان السياسة المكشوف .

وقد كتب أحد الأدباء الروس الخارجين عليها - وما أكثرهم فى الغرب - فى كتاب نشره باسم مستعار (١) يقول انه من المنطقى تمشيا مع وصف الواقعية باحدى الأيديولوجيات أن تكون هناك واقعية رأسمالية وأخرى مسيحية وثالثة اسلامية ، ثم أدانها لخضوعها لتوجيه الحزب قائلا ان الواقعية الاشتراكية تتخذ منطلقا لها صورة مثالية مفروضة عليها من الخارج ثم تحاول تكيف الواقع المعاش طبقا لها ، وبينما يعانى الأدب الغربى فى هذه المرحلة من تطوره باختفاء الأبطال تقريبا نجد أن الروس يلزمون أدباءهم بأبطال ايجابيين ، وما داموا يكيّفون الواقع طبقا للصورة المثالية فلا بد وأن يعثروا عليهم . لكن فى خيالهم .

هذا هو لب الواقعية الاشتراكية كما يراها الغرب الآن ، مثالية غير نقدية ، وموجهة غير أصيلة ، ومن هنا كان وصفها لدى الروس فى لحظات الحرارة بأنها رومانتيكية ثورية ، كما أن الآثار التى تسفر عنها أو التى تتمثل فيها قد يصدق عليها - كالمجتمع المغلق الذى تنبعث منه - أن تكون جيدة حيناً أو رديئة حيناً آخر . بيد أنها دائماً أقرب الى الأساطير الملحمية منها الى القصّة كما هى معروفة فى تطورها الأخير فى الأدب الغربى . بل أن بعض النقاد يرون أنه الى جانب التيار الايجابى فى الأدب الأوروبى المتمثل فى « القصّة الجديدة » فإن التيار السلبي المضاد هو الذى يعطى للعصر مذاقه وطابعه وخصائصه المميزة ، وأن هناك انقساماً واضحاً بين

ما يطلقون عليه الدال والمدلول أى الفن والحياة أو الذات والموضوع ،  
 إذ أن من يرى احدى شخصيات « بيكيت » مثلاً وهى تخرج من بين الانقراض  
 تنشد نصاً تسخر فيه من كل شيء - حتى من المسرح نفسه - لن ينسى  
 ذلك أبداً فيما بعد ، فإذا ووجه هؤلاء النقاد بدعوى الواقعية الاشتراكية  
 فى البطل الايجابى ومنظور المستقبل كان رد أحد كبارهم أنه « يبدو أن  
 الرسالة التاريخية للواقعية الاشتراكية هى تكفين الفن وحمله الى مقره  
 الأخير ، إذ أنه ربما كان لها قيمة دعائية كبرى ، لكن المؤكد - فى نظره -  
 أنها لا تتضمن اية قيمة فنية ، ومن هنا يبدو أنها - سواء كانت بصفاف ام  
 بدون بصفاف - تحتل المكان الأول على مسرح تدمير الفن وتصفيته  
 لنفسه » (١) .

ولاشك أن هذه النظرة العدمية الساخرة لا تمثل أبقي ولا احدى  
 مظاهر الفكر الغربى المعاصر ، بل انها بوقوفها على طرف النقيض مع  
 الوضعية الايجابية الاشتراكية انما تهدف الى اقامة توازن عادل معها  
 للحد من تطرفها واكسابها نوعاً من الموضوعية الفعالة .

ولعل الدليل على ذلك أنه عقب آخر الهزات الغربية العنيفة التى  
 تمثلت فى ثورة الشباب فى مايو ١٩٦٨ برز عامل جديد فى مجال الأدب  
 هو انبعاث الحركة الواقعية من جديد كأصدق اطار يستطيع أن يجسد  
 الظروف الموضوعية لهذه المجتمعات القلقة المتقدمة أيضاً ، وأعيد تقييم  
 الواقعية عموماً ، والاشتراكية على وجه الخصوص ، فى عدة مجالات  
 أدبية متخصصة (٢) . وأجريت بعض الاستفتاءات بين كبار الكتاب عن  
 تقديرهم لهذا الانبعاث وأسبابه فكادوا يجمعون على أن محور هذه الظاهرة  
 يعود الى حاجة الشباب الى التماس العناصر الايجابية البناءة التى  
 لا تقدمها لهم اية نظرية أدبية بمثل ما تقدمها الواقعية .

(١) انظر : Lefebver, Henri, Literatura y sociedad, Trad.

Barcelona, 1971, p. 123.

Action Poétique, No. 44. Septembre 1970.

(٢) انظر :



## الفصل الثاني

### الأسس الجمالية للواقعية

- اتجاهان في الفكر الجمالي
- من المحاكاة الى الانعكاس
- النموذج والبطل
- منظور المستقبل وروح الملحمة والشعر



## اتجاهان في الفكر الجمالي

إذا كنا قد انتهينا عند دراسة الواقعية النقدية في الغزب الى تأكيد حضورها المتجدد وثرائها الخصب لدى كبار الأدباء المبدعين الذين لا تشغلهم العملية النظرية عن التقاط روح العصر ودمغها بعمق في آثارهم ، فإن الأمر يختلف عن ذلك في مجال النقد وأصوله الفلسفية ، إذ أن أحدث التيارات تطرح جانباً المصطلحات القديمة وترفض الانحصار في إطارها المسبق . وتجنب دائماً الى إعادة عرض القضايا من زوايا مختلفة باسقاط ضوء جديد عليها ، فليس الأمر مجرد تجديد في لغة النقد ، ولكنه أساساً تجديد في رؤية الموضوعات ، ولهذا فمن العسير أن نعثر بين كبار النقاد الآن على من يجازف في التعبير عن نفسه باستخدام مصطلح قد استهلك وتهاوى من كثرة ما حمل من اضافات ومشاكل ، بل يتجهون الى طرح القضايا بشكل آخر مستفيدين من المكاسب النظرية للعلوم الانسانية المختلفة وعلاقاتها المتشابكة الفنية ، ويكفي أن ندرس مصطلحات « المقال » و « الكتابة » و « البنائية » لنذكر أن لكل فترة أدواتها المرفهة المثقفة وأن التكرار هو آخر ما يلجأ اليه الناقد الحديث ، ومن هنا فانك نادراً ما تجد في الغرب الآن من يتعمق في بحث نظرية جمالية ثم يستمر في اطلاق اسم الواقعية عليها مهما كانت قرابتها الفلسفية والفنية بها ، هكذا بعكس الكتاب الاشتراكيين - خاصة ممن يعيشون خارج المعسكر الشرقي وضغوط الحياة فيه - فانهم يعتزون بمصطلح الواقعية ، ويجدون فيه انتماءهم الايديولوجي التقدمي ، ولا يعانونه كمذهب رسمي لا محيد عنه مهما ضاقت به الصدور أو ضاق هو عن تصوراتهم .

\* \* \*

من هنا فان مادتنا في عرض الاسس الجمالية للواقعية سوف

تستقى غالبا من أصحاب النظرية الواقعية ذات البعد الاشتراكي الملتمزم ، لأنهم كانوا أكثر جدية فى تعميق نظرية الواقعية من الوجهة الفلسفية والفنية دون تنازل عن اسمها العريق أو قلبها على وجهها الآخر ، بيد أن مقولاتهم الجمالية هذه لا تنحصر فى إطار الواقعية الاشتراكية كما سنرى ، بل تتجاوز هذا المجال لتغلى الواقعية النقدية الغربية الحديثة فى أخصب مظاهرها وأهم أثارها ، وهم فى جملتهم خارج السلطة الرسمية للواقعية الاشتراكية مما يضعهم فى قلب ما يتميز به الفكر الأمين وهو قدرته على الشك والنقد التى لا يستطيع بدونها أن يصل الى نتيجة يعتد بها .

وينقسم كتاب النظرية الجمالية الواقعية فى تصوراتهم الى مجموعتين رئيسيتين : المجموعة الأولى وهى التى تمثل الخط الأساسى للواقعية الاشتراكية كما حاول الفلاسفة والنقاد الروس وضعه منذ إعلانها حتى الآن ، والذى عبر عنه بطريقة منهجية منظمة « لوكاتش » ابتداء من الكتاب الذى وضعه فى مقتبل شبابه عن « نظرية القصة » والذى أعلن فيما بعد نقده له وعدوله عن أهم ما فيه ، ولكنه ظل بالرغم من ذلك من « خمائر » النظرية الاجتماعية للأدب خاصة عند « جولدمان » كما سنرى بعد ذلك ، حتى قمة أعماله عن « علم الجمال » معتمدا فى الدرجة الأولى على ثقافته العميقة وطول نفسه فى الدراسة لإبراز عناصره النظرية الجوهرية ، والواقع أن كتابات « لوكاتش » هى المنبع الثرى للفلسفة الواقعية وخطوطها النظرية العريضة فحسب ، وإنما لكثير من المعالم الفنية التى يرجع الفضل اليه فى بلورتها وإبرازها ، وقد يختلف قليلا أو كثيرا عن الخط الرسمى للواقعية الاشتراكية - كما ألحنا من قبل - ولكنه يظل المنظر المنهجى الأول للواقعية فى القرن العشرين ، بل إنه أخذ على عاتقه رد اعتبار الواقعية وإعادة تقييمها فى مظاهرها الأساسية فى القرن الماضى ، أما الاتجاه الثانى فى البحث الجمالى الواقعى فإنه وإن كان لا يتميز بالتماسك النظرى الصلب ولا بالمقولات المحددة إلا أنه يستلهم



فى ألمانيا أعمال « بريشت » وتأملاته النظرية ، ويرتكز فى فرنسا على أعمال « أراجون » الشعرية والقصصية والنظرية أيضا ، وقد عززته دراسات « جارودى » العميقة سواء فى مجال الفنون التشكيلية أو الادبية ، ثم وجد فى « أرنست فيشر » التعبير المتكامل عن خطوطه العامة خاصة فى دراساته التطبيقية وكتابه النظرى عن الفن .

\* \* \*

ومن العسير متابعة المناقشات الحالية عن الواقعية بدون الامام الدقيق بأهم الخصائص المميزة لهذين الاتجاهين فى الفكر الجمالى ، ان التعارض بينهما يتصل بتصورهما لطبيعة العلاقة بين الفنان وجماهير الناس ، مع كل ما يترتب على ذلك فى تحديد معالم الواقعية ، بل وفى جوهر تصورهم عن الانسان نفسه .

ونقطة الانطلاق فى الخلاف بينهما تكمن فى تصورهما عن طبيعة الفن ووظيفته ، فوجهة نظر المدرسة الاولى هى ان الفن ليس سوى صيغة من صيغ المعرفة ، ان أنه طبقا للتيار الذى خلفته فلسفة « هيغل » يعتبر الفن معرفة بالصور بينما تعد الفلسفة معرفة بالتصورات ، ونتيجة لذلك فان الفن يعرف عندهم على أنه انعكاس للواقع الموضوعى ، لواقع تم حدوثه كاملا بالفعل ، والاتجاه الأساسى لهذا التيار الفكرى هو دائما ابراز ما أطلق عليه « ماركس » « الجانب الايجابى فى المعرفة » والمبالغة فى تقدير هذا الجانب أدت الى نتائج جمالية انتهت الى تحديد الواقعية ووضعها فى اطار خاص لا يعطى الاهتمام اللازم لفكرة أساسية أخرى فى نظرية المعرفة ، على أساسها تصبح الممارسة هى منبع المعرفة ومعيارها الأول .

وهذه بالذات هى الخاصية المميزة لفكر « فيشر » الجمالى ، ان أنه يعتبر الفن صيغة من صيغ العمل فى الدرجة الاولى ، وبهذا الاعتبار فحسب قد يتضمن شكلا من أشكال المعرفة . وليس هذا الاختلاف هينا

ولا تفصيليا ، ولكنه جذرى وخطير ، فعندما يكون الفن شكلا من أشكال العمل والفعل فاننا نتصوره حينئذ باعتباره أولا خلقا وابداعا وليس محاكاة للطبيعة ، على ذلك تصبح رسالة الفنان هى البحث وليس التعليم ، وأولوية الممارسة على الانعكاس هى التى تميز المادية الجدلية ، وتتيح الفرصة للمبادرة الخلاقة للانسان كى تتصدر المجال .

وقد كان « بريشت » على وعى برسالاته الجمالية عندما عارض جميع الاتجاهات التقليدية فى أشكالها الأفلاطونية المثالية أو الوضعية الطبيعية، وأطلق على محاولاته فى البحث فى « كتابات عن المسرح » اسما له دلالة هامة هو « علم الجمال غير الأرسطى » ، أى أنه لا يعتمد على ظواهر المحاكاة والتمثل والاندماج ، وحسدد موقفه أكثر بقوله : « مهما كانت اعادة تصوير الواقع كاملة فان هذا الواقع لا مفر من أن تمسه يد التغيير والتعديل ما دمنا نقوم بعمل محدد هو صياغته واعطاؤه شكلا ما » (١) .

\* \* \*

ينبثق من هذا الخلاف الجوهرى فى تصور طبيعة الفن اختلاف فى تقدير وظيفته ، فاذا اعتبر الفن مجرد صيغة للمعرفة فان معايير قيمه تقترب كثيرا من معايير المعرفة نفسها : أولا معيار الشمول ، يعتبر العمل الفنى أكثر جمالا وعظمة كلما عبر عن الواقع بأتم شكل وأكمله . فقصص « بلزاك » - وهى لوحة شاملة لمجتمع عصره - تصبح هى النموذج الأعلى لكل صيغ الواقعية . وعلى عكس ذلك فان « كافكا » عندما يصوغ فى « القلعة » أو « القضية » جانبا أساسيا - لكنه جزئى وتجريدى الى حد ما - من علاقة الانسان بالعالم فى مجتمع مستلب فانه يستبعد من مجال الواقعية بمعيار الشمول ، وهذا التصور هو الذى دعا « لوكاتش » الى عقد مقارنة بين « توماس مان » و « كافكا » فى كتابه الذى سبق أن أشرنا

---

(١) انظر : Brecht, Bertold, "Escritos sobre teatro". Trad. Madrid, 1970, p. 68.

اليه « المعنى المعاصر للواقعية النقدية » فأدان « كافكا » بأقسى لهجة ،  
 بينما نجد « فيشر » فى « ضرورة الفن » ينصف « كافكا » ويقرنه « ببرتولد  
 بريشت » من حيث نزعتهما لبناء الواقع عن طريق الأمثلة ، ويوضح  
 أن الفرق ينحصر فى أن « بريشت » يدرك منظور المستقبل بوعى ، بينما  
 لا يتجاوز « كافكا » مجال الاستلاب والاحتجاج عليه ، وقد أدى اكتشاف  
 كتابات ورسائل « كافكا » النظرية مؤخرا الى اعادة تقييم هذا الجانب  
 منه ، واتضح أن رفضه لمجتمع لم يكن الا رفضا أيديولوجيا مسببا .

\* \* \*

وهنا تقترب من المعيار الثانى المبنى على اختلاف التصور فى وظيفة  
 العمل الفنى ، فاذا اعتبر الفن مجرد صيغة من صيغ المعرفة فان وظيفته  
 التربوية تنحصر عندئذ فى حدود التعليم المباشر ، ويقل الاهتمام بدوره  
 فى مجال البحث والابداع ، كما يترتب على ذلك تصور خاص للنقد على  
 اعتبار أن رسالته الأساسية تنحصر حينئذ فى مدى اتفاق العمل الفنى أو  
 اختلافه مع الأهداف المباشرة لصراع الطبقة العاملة أو القوى التقدمية ،  
 وعلى هذا فكل ما لا تتخلله عناصر المعرفة لأهداف هذا الصراع القريبة يصبح  
 مهددا بالرفض بحجة أنه تحلل وانهيار ، وقد كشفت المناقشات الطويلة  
 عن « البطل الايجابى » الناطق بلسان المؤلف والواعى بقوانين التطور التى  
 تحكم عصره عن مدى خطورة هذا التصور .

وليس معنى ذلك أن أصحاب الاتجاه الثانى ينكرون الدور التربوى  
 للفن ، فهم عندما ينادون بواقعية بلا حواجز لا يرمون من ذلك الى أن  
 تكون واقعية بلا مبادئ ، يقول « جارودى » صاحب هذا الشعار انه لا بد من  
 التعرف على المستوى المحدد الذى يمارس فيه الفن دوره التربوى ، ويستنكر  
 اقامة علاقة مباشرة بين المتطلبات السياسية والابداع الفنى ، بل يعطى  
 كلمة السياسة مفهوما الواسع العميق من عون الطبقة العاملة على بناء  
 مستقبلها فى المدى البعيد عن طريق بناء انسان الغد ، والعمل العظيم

عندئذ ليس بالضرورة هو ذلك الذى يصور أو يمثل الشعارات الحالية للصراع ، ولكنه هو الذى يعطى الانسان أسمى درجة من الوعى بنفسه وبقدرته على تغيير الطبيعة والمجتمع ، وحتى على تغيير نفسه ذاتها •

فليست المشكلة اذن هى جعل الحاضر أو المستقبل مثاليا ، وانما هى أن نوقظ فى الانسان ضرورة التفوق على نفسه ، ولهذا فان الأثر الفنى كلما كان عظيما فانه يعبر فى لحظة تاريخية معينة عن عالم جديد فى طريقه الى الميلاد ، ويجعلنا نحس بحضور الانسان الذى يتفوق على نفسه ، وبهذا يستمر تأثيره العميق فينا ، حتى ولو كانت الملابس التاريخية والاجتماعية التى يتولد فيها تختلف بصفة أساسية عن الملابس التى تحيط بنا (١) •

وقد اتخذ الصراع بين « لوكاتش » و « بريشت » منطلقات أخرى كذلك ، من أهمها تصور « لوكاتش » للديموقراطية الثورية ، اذ يعتبر أن التزام الأديب بمبادئ التقدم والديموقراطية يمثل المحور الأساسى لموقفه الواقعى ، فهو لا يولى الكاتب الذى انفصمت صلته بطبقته جذريا نفس الأهمية التى يوليها للكاتب الذى يظل على أرض اللعبة الفكرية مناضلا من أجل الديموقراطية الثورية ، ومن هنا كان اعتراض « لوكاتش » على وسائل الابداع الجديدة التى دعا لها « بريشت » ووضعها فى خدمة الأدب الاشتراكى ، وبنفس الطريقة التى كان يستعد بها « لوكاتش » سياسيا لمرحلة انتقال طويلة المدى يتصور الواقعية أيضا باعتبارها استمرارا للاتجاهات التقدمية العظمى فى القرن التاسع عشر ، وبدلا من اكتشاف وسائل فنية جديدة على أساس العلاقات الاجتماعية المستحدثة - وهذا هو ما يحاوله « بريشت » فى نهاية الأمر - فهو يعنى بتحرير الأدب من عناصر التحلل التى تتسرب اليه •

---

(١) انظر : Fischer, Ernest, "El Hombre sin Atributos", Prefacio de Roger Garaudy. Trad. Madrid, 1975, p. 15.

وقد انتهى « بريشت » فى موقفه المتميز بالنسبة لمنهج الواقعية الى ضرورة تمثل الامكانيات الفنية الجديدة ، مستنكرا الحكم بتحريم استخدام تيار الوعى كوسيلة فنية أو رفض أسلوب « جويس » بحجة أن « تولستوى لو كتب بهذه الطريقة لكان له منهج آخر » . وكان « بريشت » يشعر دائما أن من الصعب عليه أن يدمج نظريته فى الاطار المعروف للواقعية الاشتراكية، ويقول: « اننى ألتقى فى ذهنى تمثلا مبهما للألوان ، وانطباعات خاصة لبعض فصول العام ، أسمع ايقاعات بلا ألفاظ ، وأرى لفتات بلا معنى ، فتنمو لدى رغبة فى خلق تكوينات أشكال مجهولة ، هذه الأخيصة غير قابلة للتحديد بأى حال ، وأظن أنها على قدر كبير من السطحية لكنها موجودة ، انها الصيغة الماثلة فى أعمالى » (١) .

وكثيرا ما كان « بريشت » يسخر من تصور « لوكاتش » للواقعية ويصفه بالشككية ، ويقول انه يذكره ببعض مشاهد أفلام « شارلى شابلن » ، عندما يأخذ فى اعداد حقيبة سفره فتضيق عن جميع ملابسه مما يجعله يكسها حشرا فيها ويغلقها كيفما اتفق ثم يتناول مقصا ويأخذ فى قص الزوائد الخارجة من الحقيبة .

ولا ننسى أننا هنا أمام نظريتين فى الفن تختلف احدهما جوهريا عن الأخرى بالرغم من اعترافهما بالأساس المادى الجدلى للواقعية . « فلوكاتش » لا يريد أن يستبعد عنصر التناقض من نظريته التشخيصية فى الفن بل يرمى الى التغلب عليه ويحاول طبقا لجدلية « هيجل » التوفيق بين الجوهر والمظهر ، فالسر عنده فى نجاح أى عمل عظيم يتمثل فى « اعطاء صورة عن الواقع يتوافق فيها - فى وحدة عفوية - كل تناقض بين الجوهر والمظهر ، أو بين الحالة الخاصة والقانون العام، أو بين الوهلية والتصور ، من خلال الانطباع المباشر للعمل الفنى ، بحيث

---

(١) انظر : Fritz, J. Radlatz, "Georg Lukacs en testimonios documentos". Trad. Madrid, 1975, p. 74.

يشكل كل من العنصرين وحدة لا تنقسم أجزاؤها أمام عين المتلقى « (١) » .

أما بريشت فهو يصل الى درجة انكار لحظة المتعة الفنية ، ولا يحاول أى توفيق بين الجوهر والظاهرة ، بل على العكس من ذلك يبرهن على اختلافهما وعدم انسجامهما ، وعلى هذا فإن العمل الأدبى عنده ينبغى أن يشف - ولو هامشيا - عن اتجاهات وملامح أخرى ، وأن يقدم بذلك وثائق توضح نفس عملية التناقض فى التمثيل الفنى ، يقول فى كتابه « القانون الصغير » « ان العروض الفنية ينبغى أن تتراجع أمام ما تعرضه » .

ومن هنا يأخذ التعارض بين الاتجاهين مداه ، فبينما يحاول « لوكاتش » أن يدعم القصة الواقعية التى تعرض العالم البرجوازى المغلق كشكل تام التكوين ، يقوم على مبدأ تجاوز التناقضات ، ولا يعترف بالشكل المفتوح ، نجد أن « بريشت » على العكس من ذلك يؤكد على المدلول الاجتماعى لا الجمالى للعمل الفنى ، والتوافق الذى يهدف اليه من خلال نظريته فى المسرح الملحمى هو نوع من التوافق مع الواقع الحى الذى يلاحظ فيه كل من المبدع والجمهور معا لا هذا التوافق الذى يتم داخل العمل الفنى نفسه .

\* \* \*

ويقدم « فيشر » صياغة جديدة تعتمد على رؤية مختلفة لهذا الصراع ينمى بها فلسفيا اتجاه « بريشت » حتى أنه يميل الى التخلّى عن مصطلح الواقعية ، ويعتبر الاشتراكية موقفا فى النقد والأدب وليست مذهباً ولا منهجاً مرسوماً ، فهو ينكر أولاً فرض أفكار فنية بمراسيم حكومية أو حزبية ، ويدعو الى تركها تتكون وتنمو من خلال الأعمال نفسها ، من خلال لعبة الحركات والمناهج الفنية الحرة وتعدد الحجج والمناقشات ، اذ أن « أرسطو » لم يسبق « هوميروس » ولا سوفوكليس « وانما استنبط من

آثارهم نظرياتهم الجمالية ، وبقدر ما يتوفر أعظم قسط من الخصوبة والثراء فى وسائل التعبير يبرز بوضوح العنصر المشترك بينها ، فإذا عرفنا - فى رأى « فيشر » - الواقعية الاشتراكية بأنها منهج أو أسلوب قفز أمامنا على الفور السؤال التالى : منهج من ؟ أو أسلوب من ؟ منهج « جوركى » أم « بريشت » ؟ « مايكسوفسكى » أم « الوارد » ؟ ، إذ أن أساليب ومناهج هؤلاء الكتاب تختلف فيما بينها الى حد كبير ، ولكن موقفهم الأساسى واحد . هذا الموقف الاشتراكى الجديد يأتى نتيجة لاعتناق الفنان لوجهة النظر المادية التاريخية . ثم يقترح « فيشر » إطلاق اسم « الفن الاشتراكى » بدلا من الواقعية الاشتراكية ، على أساس أن « جوركى » هو الذى تبنى هذا المصطلح الأخير ليعارض به الواقعية النقدية ، لكن مفهوم الواقعية الاشتراكية قد تعرض لكثير من التشويه والتحريف بتطبيقه فى الفنون التشكيلية مثلا على لوحات تاريخية أكاديمية تقليدية ، وفى الأدب على قصص ومسرحيات تعتمد فى حقيقة الأمر على الدعاية ، لهذا السبب يرى « فيشر » أن مصطلح « الفن الاشتراكى » أصدق فى التعبير ، إذ يشير بوضوح الى موقف الفنان ، لا الى أسلوبه ، ويبرز الرؤية الاشتراكية لا المنهج الواقعى . وإذا كانت الواقعية النقدية والأدب والفن البرجوازيين عموما تتطلب كلها نقد الواقع الاجتماعى القائم فإن الواقعية الاشتراكية أو الفن والادب فى البلاد الاشتراكية يتطلبان التوافق الجوهري بين الفنان أو الكاتب مع أهداف الطبقة العاملة والعالم الاشتراكى (١) .

\* \* \*

ويذهب الفيلسوف الفرنسى الاشتراكى « روجيه جارودى » فى هذا الاتجاه الى مداه ، داعيا لواقعية جديدة منفتحة ، ومركزا على أسس فلسفية وجمالية تتوج الاتجاه الذى بدأه « بريشت » ونماه « فيشر » وقد أطلق عليها فى أحدث كتاباته « واقعية القرن العشرين » لأنها تعتمد على

(١) راجع كتاب فيسر « ضرورة الفن » الطبعة المسار إليها من قبل ص ١٢٨/١٣١ .

واقع محدث ، وعلى حساسية خاصة تكونت لدى الانسان فى هذا القرن العشرين من خلال تصنيفه اليومى للأدوات التكنولوجية واستخدامها وتلقيها ، مما يؤدى به الى تقييم جديد لدوره كإنسان(١) .

ومن أهم خصائص هذه الواقعية الجديدة أنها ترى تصور واقع ثابت قائم الى الأبد قد رفض نهائيا نتيجة للعلاقات التى جدت فى هذا القرن بين الانسان والعالم ، فليس الواقع هو الذى أصابه التغيير والتحول فحسب ، ولكنه الانسان الذى يعانىة كذلك ، الانسان الايجابى الذى لايشوه بتدخله الطبيعة ، ولكنه على العكس من ذلك يصوغها ويوحى اليها باستمرار . فكل عصر ينجب واقعيته المختلفة عن غيره طبقا لما يجد فيه من أواصر بين الانسان والعالم ، وكل عصر يخلق نموذجه الجمالى الخاص . وعلى هذا فالواقعية قيمة نسبية وليست مطلقة ، إنها نسبية الواقع الرائعة .

ويستشهد « جارودى » بما قاله الفنان التشكيلى « ليجيه » فى محاضرة ألقاها فى زيورخ عام ١٩٣٠ محددا مفهوم المعادل الضرورى للواقع « ان الفن لا يمكن أن يحاكي الطبيعة ، بل هو دائما يبحث عن معادل لها ، بمعنى أنه يضع فى لوحة ما الحياة والحركة والتناسق التى تنبعث كلها من مجموع الخطوط والألوان والأشكال بفض النظر عما تمثله هذه العناصر »(١) .

ان ايقاع التاريخ السريع المتلاحق فى القرن العشرين قد أصبح من الشدة والعظمة بحيث أن الفنانين الذين تمثلوا رؤية جديدة للواقع تعتمد على تحول العالم نتيجة للتقدم العلمى والتكنولوجى والمتغيرات العميقة فى المجالات السياسية والاجتماعية كما تتراءى لنا فى الحياة اليومية ، فى

(١) انظر : Garaudy, Roger, "Un realismo del siglo XX. Trad. Madrid, 1971, p. 55.

(١) انظر المصدر السابق ص ٦٤ .



وسط ليس هو الوسط الطبيعي القائم الى الأبد ، ولكنه من صنع الانسان .  
هؤلاء الفنانون قد يبدو للوهلة الأولى وكأنهم متعسفون قد شقوا عصا  
الطاعة على كل أشكال الواقعية ، بينما هم فى حقيقة الأمر رواد واقعية  
جديدة تعتبر ثمرة للرؤية الذكية التى تسمح بالتقاط الواقع الجديد  
والاشتراك فى تطويره تاريخيا .

وعلى هذا فان تناسق العمل الفنى هو الذى يبرز جملته ، لا مدى  
محاكاته أو قوة شبهه بالطبيعة ، وتعتبر فكرة « المعادل » المشار اليها من  
أهم أفكار الفن الحديث ، اذ أنها تهدف أساسا الى اعادة بناء واقع جديد  
اعتمادا على معطيات ثقافية محددة كبديل للواقع القائم بالفعل « فلم يعد  
الفن مجرد احساس بصرى نتلقاه ، أو صورة فوتوغرافية للطبيعة مهما  
بلغت من الاتقان ، بل هو من ابداع روحنا ، وليست الطبيعة سوى ذريعة  
نتوسل بها فى هذا الخلق » (١) . وهذه الواقعية المبدعة لا يمكن أن تختلط  
بواقعية المحاكاة ، وعليها أن تعثر على أسلوبها الخاص الذى يتوافق مع  
روح العصر ، وهى ترفض - خاصة فى الفنون التشكيلية - ما تسميه  
« بالواقعية البصرية » وتحل محلها نوعا آخر من الواقعية الفنية يطلقون  
عليها « واقعية التصوير » وهى تعتمد أساسا على التباين والتضاد  
التشكيليين .

\* \* \*

كذلك فان من أهم خصائص هذه الواقعية المتفتحة الجديدة أنها فى  
نفس الوقت الذى تعبر فيه عن تصور حديث للعالم وعلاقاته الانسانية  
والتكنولوجية تحقق نمودجا للأشياء ولعمارة الانسان لها ، فلو كان هدف  
المعرفة هو اكتشاف « الواقع كما هو » بدون أية اضافات غريبة فان وظيفة  
الفن المحددة التى لا يمكن لها أن تقتصر على مجرد مطابقة المعرفة هى  
تجاوز ذلك الى العمل ، وتتركز أساسا فى تجسيم عمل الانسان من خلال

جهوده لتغيير العالم والمجتمع كما عبر عن ذلك أحد النقاد بقوله « أن موضوع الفن هو خلق النشاط الانساني » والفنان الأصيل هو الذي يدرك قبل جمهوره متطلبات هذه الواقعية الجديدة ويسبق الى اكتشاف الأشكال الجمالية المجدثة بقدر ما ينتمى الى مجال العمل أكثر مما ينتمى الى مجال المعرفة ، وحيث أن الوعي كثيرا ما يأتى متخلفا عن الواقع فإن الفنان يعمل ويناضل أهل عصره قبل أن يدركوا حقيقة عمله ومشروعيته وطابعه الرائد .

\* \* \*

ولعل أخطر النتائج التى تترتب على هذا الاتجاه هو توسيع مجرى الواقعية الى الحد الذى تسمح فيه للفن التجريدى وأدب اللامعقول بأن يدخل فى إطارها ، وليس هذا استنتاجا من جانبنا ، ولكن « جارودى » نفسه ينتهى الى هذه النتيجة صراحة اذ يقول ان المحدثين قد حرروا اللون ، فاللون الأحمر أو الصافى أو الأزرق أو الأخضر يعتبر من الآن « واقعا فى حد ذاته » وهذا يتيح الفرصة لمولد الفن التجريدى ، ولدينا الآن لوحات مركبة من تناسق الألوان والأشكال فحسب دون أن تمثل أو تحاكي أى شئ ، وعلى هذا فهناك منذ تلك اللحظة واقعية جديدة على هامش النسخ والمحاكاة للطبيعة ، وفى ذلك تكمن أهم الجهود فى السنوات السبعين الأخيرة . ولكى يبرهن الكاتب على واقعية هذا التجريد يفترض تجربة طريفة هى التقاط صورة فوتوغرافية لظفر امرأة ملون مع استخدام أقوى الأضواء ، ثم يفترض أنه قد عرض هذه الصورة على الشاشة بعد تكبيرها مائة مرة وقال لأحد المشاهدين : ألا ترى ؟ انها قطعة من كوكب مازال فى دور التكوين ، ثم قال لآخر : انها شكل تجريدى ، وعندئذ سوف يعبر كل منهما عن دهشته وحماسه مصدقين لما يقول دون دليل ، ولكنه لو أخبرهما فيما بعد بأن ما رآوه لم يكن سوى ظفر الاصبع الخنصر ليد زوجته اليمنى فسوف يصدمان ، ولن يطرحا على الاطلاق هذا السؤال المعروف : ماذا يمثل هذا الرسم ؟ اذ أنه قد أصبح بدون ميرر ، فالجمال

يرقد فى كل جانب : فى الأشياء والقطع المجتزاة منها ، وفى الأشكال المبدعة ،  
لكن ما ينبغى أن نسعى اليه انما هو تنمية حساسيتنا كى ندرك الجميل من  
سواه (١) .

\* \* \*

ويمكننا أن نتصور ما قد يترتب على ذلك أيضا من احتواء كل  
الاتجاهات الطليعية فى الأدب باسم لا نهائية الواقع ، مما قد يؤدي الى  
أن تفقد الواقعية أهم أسسها الجمالية الأخرى التى سنعرض لها الآن  
معتمدين فى الدرجة الأولى على تحليلات زعيم الاتجاه الأول « لوكاتش »  
حتى نتعرف على الملامح الدقيقة لمنهج الواقعية قبل أن يذوب فى غيره من  
التيارات المحدثة .



## من المحاكاة الى الانعكاس الموضوعى

لقد أثبتت الطريقة التى يعمل بها الخيال فى الفن لأول مرة لدى «أرسطو» عندما أكد أن الحقيقة الشعرية أرقى من الحقيقة التاريخية ، مدافعا بهذا عن الشعر أمام نقد «أفلاطون» الذى كان بالرغم من فلسفته المثالية أقل تقديرا للأدب ، فعندما نتصور أن الطبيعة - كما يرى «أفلاطون» - ليست الا محاكاة للمثل الجوهرية فان محاكاة الطبيعة حينئذ ستكون مجرد حلم يعكس الظلال ، أما «أرسطو» الذى اعتبر أن الطبيعة نفسها هى الواقع الحقيقى فقد رأى أن الفن انما هو تجسيم لواقع أكثر رقىا ، فبينما يهتم المؤرخ بما هو خاص ، بما حدث بالفعل ، فان الشاعر يهتم بما هو عالمى وبما يمكن أن يحدث ، أما تحديد العالمى وتمييزه عن العالم الخاص والفرق بين الممكن والمحتمل فهذه هى مهمة الناقد (١) .

وينبغى أن نتذكر أن «أرسطو» فى بحثه عن بواعث الشعر أو عزها الى التعاون بين غريزتين لدى الانسان ، احدهما هى التقليد أو المحاكاة ، والأخرى هى التوافق والانسجام ، فهو يتعلم عن طريق الغريزة الأولى ويتلذذ ويستمتع بفضل الثانية ، وربما كان قد بالغ قليلا فى التأكيد على أهمية الغريزة الأولى باعتبارها هى التى تقيم بين الفن والواقع علاقة حميمة لا تكاد نعثر على نظير لها فى الفلسفة الكلاسيكية .

الا أن «أرسطو» قد اعطى دفقة صحية دائمة الى التطور الجمالى عندما وضع فى مركزه محاكاة الواقع الموضوعى لا الأفكار المثالية كما فعلت الأفلاطونية المحدثة ، فى نفس الوقت الذى حرص فيه على التمييز النشط بين هذه المحاكاة والتقليد الآلى للحياة ، ولقد كان له فضل لا يدانى

---

(١) راجع فن الشعر لأرسطو ، ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى . الفصل رقم ٢٥ .

لأنه أول من صاغ بوضوح التعميم المحدد الذى يحتوى عليه التصوير الشعري الممثل للواقع ، هذا التعميم الذى رأى فيه جوهر الشعر وقيمه ، وهو عندما يقول بأن المأساة أكثر فلسفة من التاريخ - الذى لم يكن قد استقل تماما حينئذ عن فنون الأدب - فانه يشير بذلك على وجه الدقة الى ما فى المأساة والشعر من عموم وسمو يفوق التاريخ (١) .

واذا كان أرسطو قد رسم الحدود بين التصوير الحقيقى الجمالى للواقع - كما بينته ونمته الواقعية بعد ذلك - والتقليد الطبيعى للمفردات الجزئية المحصورة فى مكان وزمان معينين فان المركز الرئيسى الذى تشغله رتبة العالمية فى هذه العملية النظرية تنمى فيه الحدود المميزة بين التعميم العلمى والفنى ، وهذا ما تتكفل بتوضيحه فلسفة الواقعية المعاصرة كما سنرى فيما بعد .

على أنه مهما كان المدلول الدقيق لمصطلح المحاكاة الأرسطى خصبا وعميقا فقد فهم كثيرا فى تاريخ النقد الأدبى على أنه النسخ الحرفى للطبيعة ، كما حدث فى النظرية الكلاسيكية التى اعتمدت فى وضع قواعد الوحدات المسرحية الثلاث على هذا التصور الطبيعى . فنجد كثيرا من النقاد الكلاسيكيين (٢) ينادون بضرورة أن تكون مدة الحدث الحقيقى الذى يتناوله العمل المسرحى لا تتجاوز ثلاث ساعات وهى المدة الواقعية لعرض المسرحية ، ويدافعون عن وحدة المكان معتمدين على نفس التصور الطبيعى من أن خشبة المسرح هى أرض الواقع نفسه ، وقد بالغ فى هذا الكاتب الفرنسى « ديدرو » مثلا الى حد أنه عند تلخيصه لمسرحية « رب الأسرة » يزعم بأنه « لا يكاد ينتهى عرض المنظر الأول حتى يظن المشاهد أنه فى المحيط العائلى وينسى أنه فى المسرح » ، ويبالغ كاتب مسرحى اسباني معاصر

(١) انظر : Lukacs, Georg, "Prolegomenos de una estetica Marxista". Trad. Barcelona, Mexico, 1969, p. 135.

(٢) انظر : Highet, Gilbert, The Classical Tradition, Trad. Mexico - Buenos Aires, 1954, 190.

فى هذا الاتجاه الى درجة أنه يضع ساعة حائط كبيرة على خشبة المسرح تحدد بدقاتها الطبيعية التى لا يتدخل فيها أحد بداية الفصول ونهايتها ومدة الاستراحات ، وهى نفس التصورات الطبيعية التى دافع عنها كبار النقاد الكلاسيكيين مثل الدكتور « جونسون » و « ليسينج » (١) . ولا ينبغى التغاضى عما كان لهذه التقاليد من قوة اذ أنها تصدر عن حقائق تبدو بديهية ، فالفن لابد له أن يكون موصولا بالواقع بالرغم مما قد يعانىه مفهوم الواقع من ضيق فى التصور أو يتطلبه من قدرة الفنان على الخلق والتحويل .

ومن هنا فان الواقعيين قد بلوروا فكرتهم عن العلاقة بين الواقع والـفن مستخدمين مصطلحا خاصا بهم هو « الانعكاس » تاركين مصطلح المحاكاة الأرسطى جانبا . على أن نفس هذا التعبير ليس جديدا ، ففكرة الانعكاس تعود فى الأدب الى أصول قديمة ، فقد وردت لدى أفلاطون استعارة المرآة التى توضع أمام الطبيعة لتمثيل فكرة انعكاس الحياة فى الأدب ولكنه رفضها عقب ذلك ، بيد أنها لم تلبث أن أصبحت من العبارات المألوفة فى النقد ابتداء من عصر « شيشرون » الرومانى خاصة وأنها كانت تطبق على الكوميديا أو الملهاة التى تعتبر أول جنس ادبى انتهج الواقعية ، واعتبرت لهذا « مرآة للعادات » ، ثم تجاوزت الكلمة النطاق الوصفى وأصبحت لدى نقاد العصور الوسطى وسيلة للسخرية . وقد استخدم « شكسبير » استعارة المرآة والانعكاس فى مسرحه ، فى « هاملت » على وجه الخصوص ، وكان يوجه بذلك فى الفصل الثانى نقدا ضمنيا لطريقة الممثلين فى الأداء ويحثهم على واقعية التمثيل ، بل الى واقعية الفن الذى يجب أن يكون — على حد تعبيره — « انعكاسا للحياة لا تحريفا لها » .

(١) انظر : Wellek, René, History of Modern Criticism. New Haven, 1955, Trad., p. 47.

ويقول « أوسكار وايلد » ان مقاومة القرن التاسع عشر للواقعية مبعثها حنقه الشديد من تأمل ملامحه فى المرأة ، كما كان « جيمس جويس » يعتبر الفن الأيرلندى « مرآة ذليلة مشروخة » ، وكان « ستندال » يقول أن القصة تعتبر مرآة متحركة على طول الطريق ، ويتخذ ذلك شعار الواقعية . وقد اقترنت استعارة الانعكاس فى النقد الحديث باستعارة مصطلحات التصوير أيضا ، وكما تعددت الوجوه طبقا لتعدد المرايا وزوايا الرؤية كذلك تعددت الصور تبعا لاختلاف المصور عن الرسام ، وعلى هذا فإن الفنان يمكن ان يعكس السماء أو الأرض تبعا لزاوية رصده من ناحية وللزاوية التى يقف فيها القارئ بدوره من ناحية أخرى (١) .

ومن الملاحظ أن معظم مؤرخى الأدب ممن يصطنعون المنهج الواقعى كثيرا ما يغفلون الخصائص الجمالية للعمل الأدبى ، ان أنهم عندما يتتبعون بتبسيط شديد وصبر نافذ ما يسمونه بمحتوى العمل الأدبى أو مضمونه لا ينتبهون عادة لأكثر خواصه أهمية ، وهى الطريقة التى يتناول بها الأديب مادته ، ومن هنا يأتى تميز الكتاب الواقعيين عليهم عندما يعلنون عن نيتهم فى نقل الحياة ، ان يفوقون حينئذ النقاد الذين ينتظرون من كل عمل فنى أن يكون نقلا حرفيا عن الحياة ، فاذا كان « ستندال » يتخذ شعاره السابق فانه فى موقف يسمح له بأن يحققه ، أما عندما يعلن « تين » فى تعريفه للقصة - مرددا تصور « ستندال » - أنها « نوع من المرأة المتنقلة التى يمكن حملها الى كل مكان ، والتى تصلح لأن تعكس جميع مظاهر الطبيعة والحياة » فانه يبالغ فى التعميم الى حد يضعه فى مأزق حرج عندما يكتشف أن تاريخ القصة لا يسعفه دائما فى تطبيق هذا التصور النظرى . خاصة فيما أطلق عليه « قصص النظام الفرنسى القديم فى القرن الثامن عشر » (٢) . بينما يكاد يستقيم له التعميم على المستوى النظرى

(١) انظر كتاب « هارى ليفين » عن الواقعية الفرنسية . ص ٣١ من الطبعة المشار اليها .

(٢) نفس المصدر . ص ٣٠ .



عندما يشرح فكرته عن الخواص الجوهرية فى الحياة وانعكاسها فى الفن بشكل يؤكد التوافق بين الفن والطبيعة ، لأن هذه الخواص تحمل معها الى العمل الفنى قيمتها التى لها فى الطبيعة ، وطبقاً لما تتضمنه من قيمة - عظمت أو صغرت - تنقلها الى العمل الفنى ، إذ أن هذه الخواص عندما تعبر عقل الكاتب أو الفنان كى تنتقل من العالم الواقعى الى العالم المثالى لا تفقد شيئاً من قيمتها وطبيعتها ، فنجدها بعد رحلتها هذه كما كانت من قبل ، تظل على قدرها من العظمة أو الضالة ، من شدة المقارنة أو ضعفها ، عمق التأثير أو تفاهته . ثم يخلص « تين » من ذلك الى نتيجة لانظن أنه من السهل التسليم بها لما فيها من تعميم قضاياض إذ يقول : « والآن نستطيع أن ندرك لماذا نجد أن سلم القيم فى الأعمال الفنية يكرر سلم القيم الطبيعى ، فعلى قمة الطبيعة نجد القوى العظمى التى تسود ما عداها ، وعلى قمة الفن نجد الأعمال الكبرى التى تسمو على ما سواها ، ولكلتا القمتين نفس المستوى ، فقوى الطبيعة العظمى تعبر عن نفسها فى الأعمال الفنية الكبرى » (١) .

على أن الحقيقة فى الفن والحقيقة فى الطبيعة لا يمكن أن يكونا شيئاً واحداً ، فليس النسخ الدقيق عملاً فنياً ، وقد كان « جوته » يسخر من الاسطورة القديمة عن الرسام « زيفكسيس » الذى صور الكرز تصويراً مماثلاً تماماً للكرز الحقيقى حتى حطت عليه العصافير تنقر حباته ، ويربطها بأسطورة أخرى شبيهة عن القرد الذى كان يقرض الخنافس من كتاب صور توضيحية للعلوم الطبيعية (٢) ، إذ أن أقصى ما تستطيعه أفضل محاكاة للطبيعة هو أن تجعل من الشيء اثنين ، فنحن إذا ما رأينا على لوحة صورة دقيقة تمام الدقة لكلب صغير فقصد صار لدينا كليان بدل الواحد ، ان المحاكاة البسيطة تجرنا الى دائرة الوجود الفردى المغلق

(١) انظر كتاب « تين » المشار اليه من قبل عن طبيعة الفن . ص ١٥١ .

(٢) راجع : « الجمال فى تفسيره الماركسى » لعدد من الفلاسفة السوفييت - ترجمه يوسف الحلاق ، دمشق ١٩٦٨ . ص ٩٢ .

لدرجة كبيرة ، فثحن نعجب لهذه المقدرة ونشعر - دون ريب - ببعض اللذة ، ولكن هذا العمل لا يرضينا بشكل حقيقى ان تنقصه الحقيقة الفنية التى هى سمة الجمال ، وما المحاكاة البسيطة للطبيعة سوى مدخل الى الفن لا أكثر .

وهكذا يرفض « جوته » النسخ الحرفى مثلما يرفض التصرف الاعتباطى مع الطبيعة ، والطريقة الفنية الأكمل ( الأسلوب كما يسميها ) هى الطريقة التى تستند الى أسس ثابتة وعميقة من المعرفة ، الى جوهر الأشياء ذاته الذى نستطيع أن نتعرف عليه فى صورة مرئية وملموسة ، وتأتى قوة التعبير الحقيقية فى الفن من أن الفنان حين يصور شخصا رئيسيا يخضع لهذا التصوير كل ما عداه ، فانتباه الناظر يتسمر على ما هو أساسى ، وينشأ من خلال ذلك انطباعه عن الكل (١) .

\* \* \*

وليس انعكاس الحياة فى الأدب عندئذ أمرا هينا ولا ميسورا ، ومن هنا تأتى صعوبة الواقعية ، وقد كان الكاتب الفرنسى « جيرارد دى نرفال » يتساءل : هل بوسع القصة فى حقيقة الأمر أن تصور التركيبات الغريبة للحياة ؟ ، بينما كان يقارن الأدب الخيالى بنوادر التحقيقات الصحفية ويقول اننا نخترع الانسان لأننا نعجز عن ملاحظته (٢) .

وقد فضل الأدباء السابقون الابتكار على الملاحظة ، بينما يزهو كتاب القصة المحدثون بما لديهم من ملكة الملاحظة الدقيقة ، مع أنه فى كثير من الأحيان نجد « بلزأك » نفسه ذا طابع خيالى ، وقد كانت هذه المفارقة

(١) لاحدا نادر العقاد الواضح بمفهوم جونه للفن هذا فى نمده لتسوقى فى الديوان ، وبالرغم من اقتضاره فى الحديث عن التشبيه الا أنه يكاد يستخدم كلمات جوته نفسها .

(٢) أنظر : De Nerval, La Bohème Galante, Paris, 1926, p. 124.

نقلا عن كتاب « هارى ليفن » المشار اليه من قبل عن الواقعية الفرنسية .

هى التى يصير عليها « بول فاليرى » فى حديثه عن « ستندال » عندما يؤكد أنه من غير الطبيعى اطلاقا بالنسبة للكاتب أن يقول الحقيقة الواقعة ، إذ سرعان ما يقع الذهن فريسة للعادات الكيخوتية ، فيجمل الأشياء ويجعلها مثالية ويخلق المنظورات الزائفة والتصورات الهندسية الخاطئة التى قارمها كنير من الفلاسفة (١) .

ولم تكن نظرية المعرفة عند « تين » نفسه الا محاولة لتقويم هذه النزعة ، ومن هنا ريادته للواقعية ، إذ يقول فى بحثه عن الذكاء « هناك عمليتان أساسيتان تستخدمهما الطبيعة لتولد فينا تلك الحالة التى نسميها بالمعرفة : الأولى عبارة عن خلق الأخيلة : والثانية تصديحها (٢) . وهذا مجرد مبدأ سيكولوجى معترف به الآن ، ولكنه يدلنا على أن الخيال يستطيع أن يعطى للصراعات الداخلية طابعا موضوعيا . فالأدب لا يرى الحياة بطريقة ثابتة ولا شاملة ، وإنما بطريقة انعكاسية ومجزأة من خلال عملية أليمة هى انحسار الخيال . ويمكننا أن نعتبر أن الواقع هو كمية مجهولة نرسم لها بحرف « س » مثلا ، وأن القصة تعتمد على رصيد موروث من التقاليد الأدبية ، وعندما ندرك أن بعض الأشياء إنما هى خيالات فإنها تصبح بعملية تعتمد على هذه الكمية المجهولة ، هذا التصديح هو الذى يؤدى الى الواقعية . وعلى هذا فالتعريف الذى صدمنا عن الواقعية باعتبارها « انكار المثال » يمكن أن يكون ايجابيا لو فهمنا المثال على أنه الأفكار الثابتة التى تخضع عقول الناس . ولأنه كما يقول « البيوت » لا يستطيع الجنس البشرى أن يطبق كثيرا من الواقع (٣) ، فإن الواقعيين كثيرا ما اتهموا بالتشاؤم ، وبأنهم يرون الحياة من خلال منظار أسود ، إذ يبرزون الجانب الحيوانى ويغفلون المثل الجميلة . وقد كان ردهم دائما

Paul Valéry, Variété, 1930, II, p. 113.

(١) انظر .

(٢) أنظر : نقلا عن « الواقعية الفرنسية » . Taine, De l'intelligence, II. 6.

(٣) انظر : Eliot, T.S., Four Quartets. New York, 1943, p. 14.

على ذلك هو أن طبيعة العالم الذى يعيشون فيه تغلب عليها القسوة والعنف ،  
وأنه ليس ذنب المرأة أن تعكس القبح .

\* \* \*

والآن ما هى فلسفة الانعكاس الواقعية ، ان كل تصور للعالم  
الخارجى ليس الا انعكاسا فى الوعى الانسانى لهذا العالم الذى يوجد  
مستقلا عنه ، هذه الحقيقة الأساسية فى العلاقة بين الوعى والكائن  
تنطبق كذلك بطبيعة الأمر على الانعكاس الفنى للواقع .

ويرى « لوكاتش » نتيجة لذلك أن نظرية الانعكاس تمثل المبدأ  
المشترك لكل صيغ السيطرة النظرية والعملية على الواقع من خلال الوعى  
الانسانى ، وهى بالتالى أساس الانعكاس الفنى للواقع ، ويصبح هدف  
البحوث التفصيلية بعد ذلك تحديد الخواص النوعية للانعكاس الفنى داخل  
نظرية الانعكاس العامة . كما يلاحظ أن الأصل الدقيق المتعمق لنظرية  
الانعكاس لا يتوفر بجميع أبعاده الا من خلال المادية الجدلية ، أما بالنسبة  
للضمير البرجوازى فلا يتصور منه ادراك دقيق لنظرية الموضوعية التى  
تقضى بانعكاس الواقع فى الوعى مع استقلاله عنه ، على أنه يحدث أحيانا  
من الوجهة العملية أن كثيرا من الفنون والعلوم البرجوازية تعكس الواقع  
بدقة أو تتقدم خطوات طيبة فى نطاق العرض الصائب للقضية والتصوير  
الدقيق لحلها ، بيد أنه بالرغم من ذلك لا يوشك الموضوع أن يرقى الى  
المستوى الخاص بالمعرفة النظرية حتى نجد المفكرين قد اصطدموا بالمادية  
الآلية أو غرقوا فى المثالية الفلسفية ، وقد نقد « لينين » بوضوح تام  
خصائص هذا الحاجز الذى يصطدم به التفكير البرجوازى فى كلا  
الاتجاهين ، فهو يقول بمناسبة المادية الآلية ان عيبها الرئيسى هو فى عجزها  
عن التطبيق الجدلى لنظرية الصور على مسار المعرفة وتطورها ، ثم يصف  
المثالية الفلسفية بأنها من وجهة نظر المادية الجدلية تغرق فى التضخيم  
الجزئى المبالغ فيه لبعض المعالم الصغيرة أو الجوانب المحدودة فتقع بذلك

فى التصلب والشخصية وعدم التوازن ، هذا القصور المزدوج فى نظرية المعرفة البرجوازية طبقا لتحليل « لوكاتش » يعلن عن نفسه فى كل المجالات ، ويتضح بالنسبة لجميع صور الانعكاس فى الوعى الانسانى (١) .

\* \* \*

وينطلق الانعكاس الفنى للواقع من نفس التناقضات التى تتسم بها جميع صيغ الانعكاس ، الا أن خاصيته المميزة تتمثل فى أنه يبحث عن حلوله بطريقة تختلف عن المنهج العلمى ، ويمكن أن نرى هذه الخاصية النوعية بدقة اذا انطلقنا ذهنيا من الهدف المحقق لنصور من هناك مقدمات نجاحه ، هذا الهدف الذى يتمثل فى كل فن عظيم يتيح لنا صورة من الواقع تنحل فيها مشكلة التعارض بين الظاهر والجوهر ، بين الحالة الخاصة والقانون العام ، بين المدركات المباشرة والتصور ، حلا يعطينا انطباعا فوريا بأن العمل الفنى قد التقت فيه هذه المتناقضات فى وحدة عفوية تتكون لدى المتلقى بشكل لا تنفصم عناصره ، فيبدو العام كشئ يتمثل فيما هو خاص وفردى ، ويظهر الجوهر للنظر ويصبح قابلا للادراك فى الظاهر ، ويكشف القانون عن نفسه كسبب أساسى خاص بالحالة المحددة المعروضة ، وقد عبر « انجلز » بوضوح عن طبيعة هذا التصور للواقع الفنى بمناسبة تحديده لخصائص الشخصيات فى القصة قائلا : ان كل شخصية نموذج ، ولكنها فى نفس الوقت فرد محدد خاص يمكن أن يشار اليه باسم الإشارة « هذا » كما يقول « هيجل » وهكذا ينبغى أن يكون (٢) .

ومن هنا فان كل عمل فنى ينبغى أن يكون وحدة متلاحمة مستديرة كاملة ، بالاضافة الى أن حركته وبناءه لابد أن يكونا بديهيين مباشرة ، وتظهر ضرورة هذه البداهة المباشرة بشكل أوضح فى الأدب ، أن الارتباطات الحقيقية العميقة فى القصة أو المسرحية مثلا لا يمكن اكتشافها

(١) انظر : Lukacs, Georg, Problemas del realismo, p. 11.

(٢) انظر نفس المصدر ص ٢٠ .

الا فى النهاية ، ومع ذلك فإن بناءهما يصبح مخطئا تماما ويفقد كل تأثيره لو لم يكن الطريق الذى يقود الى هذا الهدف الأخير متضمنا فى جميع مراحلها بداهة مباشرة ، وهكذا فإن الحدود الجوهرية للعالم المعروض فى العمل الأدبى تكشف عن نفسها بالتوالى والتدرج الفنيين ، وكل ما هناك هو أن هذا التدرج يجب أن يتحقق ضمن وحدة لا تنقسم عراها بين الظاهرة والجوهر الموجود منذ البداية وينبغى لهذه الوحدة أن تكون أشد بداهة وأعمق ربطا بين كلا العنصرين كلما أخذت معالمها تتحدد وتتضح للناظر شيئا فشيئا حتى تتجسد فى نهاية الأمر .

\* \* \*

ويبرز أمامنا سؤال هام هو : هل يؤدى الانعكاس الى تكرار الصورة ؟ وللإجابة على هذا السؤال ينبغى أن نتذكر أن كل عمل فنى هام يخلق عالما خاصا به ، يتمثل فى الشخصيات والمواقف وتطور الأحداث ، ولكل هذه العناصر نوعية خاصة لا تشترك فيها مع أى عمل فنى آخر ، كما أنها تختلف أساسا عن الواقع اليومى ، وكلما كان الفنان عظيما نفذت مقدرته التصويرية بأصالة فى كافة عناصر العمل الفنى وأظهر بايجاز معجز التفاصيل المميزة للعالم الخاص بعمله الفنى . كان « بلزاك » يقول عن مجموعته « الكوميديا البشرية » أن عملى له جغرافيته وله أنسابه وعائلاته ، له أمكنته وأشياؤه ، له أشخاصه وأحداثه ، بنفس الطريقة التى يمتلك بها علم أشرافه ونبلائه وبرجوازييه وصناعه وفلاحيه ورجال السياسة والجيش فيه ، وبكلمة واحدة . له عالمه (١) . لكن ألا يبطل مثل هذا التحديد لخاصية العمل الفنى طبيعته كانعكاس للواقع ؟ لا بطبيعة الحال ، بل على العكس من ذلك فهو يبرز بصفاء خصوصية الانعكاس الفنى الواقع ، فالوحدة الظاهرة للعمل الفنى لا تتعارض مع عدم قابليته للمقارنة بالواقع على أساس نظرية الانعكاس الفنى له ، إذ أن عدم قابليته لهذه

المقارنة ليس الا فى الظاهر فحسب ، حتى ولو كان ظاهراً ضرورياً خاصاً  
بجوهر الفن .

ان تأثير الفن ، وامتصاصه الكامل للمشاهد والأحداث ، واندماجه  
التام فى العناصر المميزة لعالمه الخاص ، كل هذا يعتمد أساساً على  
حقيقة هامة : وهى أن العمل الفنى يتيح لنا انعكاساً للواقع أكثر أمانة فى  
جوهره واكتمالاً فى طبيعته ، وحيوية فى تفاصيله مما يتوفر للمشاهد عادة  
بصفة عامة ، بمعنى أنه يحمله - مرتكزاً على تجاربه الخاصة وجمعه  
وتجريده للوقائع السابقة - يحمله الى أبعد من هذه التجارب فى اتجاه  
رؤية أكثر تحديداً لنفس هذا الواقع .

فاذا بدا العمل الفنى وكأنه ليس انعكاساً للواقع الموضوعى فإن  
هذا لا يكون الا فى الظاهر فحسب ، لأن الانسان لا يقارن بوعى بين  
التجربة الخاصة المنعزلة وبعض الملامح الجزئية للعمل الفنى ، ولكنه  
كمشاهد يستسلم للأثر الشامل للعمل الفنى وهو يصب فيه تجربته  
الخاصة . وعلى هذا تظل المقارنة بين هاتين الصيغتين لانعكاس الواقع  
لا شعورية ، وبينما يترك المشاهد نفسه منساقاً وراء العمل الفنى تأخذ  
تجربته الخاصة فى الاتساع والعمق بفضل التصوير التشكيلى الذى  
يقدمه العمل الفنى له .

\* \* \*

وإذا تتبعنا بسدقة طبيعة التناول العقلى للواقع والشروط اللازمة  
لحالته الى عمل فنى وجدنا أن مهمة الفن هى اقرار شيء محدد ليكون  
أمراً بديهياً قابلاً للإدراك المباشر ، واكتشاف خصائصه التى تجعله كذلك  
وأعلانها ، ففى الواقع الحى نجد أن كل ظاهرة شديدة الارتباط بما لا حصر  
له من الظواهر الأخرى المعاصرة لها والسابقة عليها ، والعمل الفنى -  
باعتبار محتواه - لا يعطى الا جزءاً أصغر أو أكبر من هذا الواقع ،  
ورسالة التصوير الفنى هى تقديم ذلك الجزء بحيث لا يبدو منتزعا من كل

شامل يحتاج لفهمه ومباشرة فعاليته الارتباط بما يحيط به من زمان ومكان ، بل على العكس من ذلك يكتسب خاصيته ككل كامل لا يحتاج الى اية اضافة من خارجه .

واذا كان تحديد ظاهرة ما يتوقف ابتداء على الارتباط الشامل بين أجزائها فأننا نجد أن أى جزء أو حدث أو فرد - أو حتى لحظة فى حياة شخص ما - فى العمل الفنى ينبغى أن تمثل هذا الارتباط بما هو محدد ، بمعنى أنه يجب أن تتمثل فيه وحدة جميع مكوناته الجوهرية ، وهى مكونات مصددة .

ونتيجة لذلك فإن هذه المحددات ينبغى أولا أن تكون تامة فى العمل الفنى ، وثانيا يجب أن تبدو فى أوضح صورها وأصفاها وأشدها نموذجية، وثالثا ينبغى أن تكون العلاقة النسبية لهذه التحديدات متطابقة مع الجزئية الموضوعية التى تجيء فى العمل الفنى ، ومع ذلك - وهذه هى المسألة الرابعة - فإن تلك التحديدات التى رأينا أنها تتمثل فى أقصى أشكالها وأعمقها وأشدها تجريدا عن أية حالة خاصة للحياة لا يمكن أن تشكل اعتراضا مجردا على العالم المباشر المحسوس للظواهر ، بل يجب على العكس من ذلك أن تبدو كخواص محددة ومباشرة ومحسوسة لمختلف الأشخاص والمواقف . هذا الاجراء الفنى الذى ينطبق على الانعكاس العقلى للواقع بفضل عوامل التجريد قد يبدو كما لو كان يحمل فى طياته عبئا على الحالة الخاصة بما يضافى عليها من ملامح نموذجية وصلت مداها فى الكم والكيف ، ولكن نتيجته الضرورية انما هى زيادة تحديد الحالة الخاصة . ومهما بدا ذلك للوهلة الأولى تناقضا فإن من الثابت فى عملية التصوير الفنى فى الأدب أن طريق التعميم هو الذى يؤدى الى زيادة التحديد بالمقارنة مع الحياة (١) .

\* \* \*



ولندع جانباً هذا التناول الفلسفى لقانون الانعكاس لنقترب أكثر من نتائجه الملموسة فى مجال الممارسة الفنية ، خاصة فيما يتصل بقضية جوهرية فى منهج الابداع الواقعى وهى كيفية اختيار التفاصيل وضرورة أن تكون هذه التفاصيل ذات وظيفة فنية فى عملية الانعكاس بغض النظر عما اذا كانت قد وقعت بالفعل أم لا ، لأن التفصيل فى العمل الفنى يصبح انعكاساً دقيقاً للحياة كلما كان عنصراً ضرورياً فى التمثيل الصحيح للعملية الشاملة فى الواقع الموضوعى ، ويستوى بعد ذلك أن يكون الفنان قد لاحظته فى الحياة أو خلقه بخياله الفنى مستعيناً بما اكتسبه من تجارب حيوية ، وكثير من التفصيلات التى تطابق الحياة حرفياً قد تبدو فى العمل الفنى صدفة متعسفة شخصية وذلك لأنها تفقد صفتها اللازمة كعنصر ضرورى للمجموع الشامل ومن هنا يصبح اختيارها تعسفاً شخصياً .

وعلى هذا فمن الممكن أن يقوم عمل ما على مجموعة من الصور الفوتوغرافية الحقيقية المنتزعة من العالم الخارجى ، ومع ذلك لا يتعدى أن يكون انعكاساً زائفاً للواقع ، لأن وصل آلاف الأشياء بالصدفة لا يمكن إطلاقاً أن تتمخض عنه ضرورة ما ، ولابد من وضع الصدفة فى ارتباط دقيق بالضرورة، وهذا يعنى أن التفاصيل يجب اختيارها وتصويرها على أساس ارتباطها الفعال بالمجموع ، كى تؤدي وظيفتها فى الانعكاس الموضوعى للواقع ، أما عزلها عن السياق المترابط للمجموع ، واختيارها من وجهة نظر التطابق الحرفى الفوتوغرافى مع تفاصيل الحياة فان فيه اغفالا لمشكلة الفن العميقة وهى الضرورة الموضوعية .

وعلى هذا فان العمق والاتساع ضروريان كى ننفى عن الصدفة فى الأشخاص والأحداث طابعها التعسفى ، ولكى نجعل من الصدفة ضرورة لايد من اثراء العلاقات وخلق المجال الكافى لها حتى تستطيع أن تلعب دورها الموفق فى العمل الأدبى ولا تصبح مجرد صدفة بحتة لا معنى لها .

وقد يظن بعض الكتاب أنه فى اللحظة التى يشرح فيها أسباب

الصدفة المباشرة - طبقا لقوانينها الخاصة - لا تصبح صدفة ، ولكن هذا التبرير لا يرقى الى المستوى الفنى وان كان واقعيا بشكل ما ، ولنتصور قى أى موقف مأساوى تدخل فعل يعتمد على الصدفة البحتة مهما كانت أسبابه معقولة فلن نجد له سوى تأثيرات فجأة ، إذ يفتقد الارتباطات التي تعطى له طابع الضرورة ، مهما تذرع بأشد نزعات الولع بالوصف الحرقى تطرفا ، فلا يمكن أن نقبل مثلا أن يصاب « أخيل » وتكسر ساقه وهو يطازد « هيكتور » ، وذلك لأن هناك ضرورة ملتحمة بخط التطور الكامل للحدث هي التي تكفل ضمان الضرورة الفنية ، وإى موقف يمكن أن يكون مشخونا بما لا حصر له من الاحتمالات ، والفنان الحق هو وحده الذى يستطيع أن يختار بعضها ويرفض بعضها الآخر مع أنها جميعا تعتمد على الصدفة ، ولكنه يعرف كيف ينتقى منها ما يخدم الأثر الفنى الذى لابد من تعبئة جميع عناصر العمل الأدبى لتحقيقه طبقا للضرورة الموضوعية (١) .

\* \* \*

ومن هنا نرى أن الوجه الثانى للانعكاس هو الموضوعية ، مما يقتضى ضرورة التعرض التاريخى والفلسفى لها باعتبارها من أهم مبادئ الواقعية ، على أنها بدورها مرتبطة بقضايا النموذج والمنظور الاجتماعى للأدب مما سنعرض له فيما بعد . وتعنى الموضوعية فقدان الثقة فى النزعة الشخصية والحد من التمجيد الرومانتيكى للذات ، الا أنها قد تؤدى فى بعض الأحيان الى التهوين من شأن الغنائية فى الأدب ورفض المزاج الشخصى للأديب .

وقد حاولت البرناسية شيئا من هذا القبيل فى الشعر ، أما فى القصة فإن الموضوعية هي الشرط الأساسى الفنى فى النظرية الواقعية ، وهو شرط قد يبالغون فيه أحيانا الى درجة الدعوة الى اللاشخصية وغيبة

المؤلف عن العمل الذى أبدعه ، أو على الأقل عدم تدخله فى مجرى الحوادث  
بأى شكل من الأشكال .

ولما كان « بلزك » هو الرائد الأول فى مجال الإبداع الواقعى فقد  
كان على وعى بضرورة هذه الموضوعية ، وإن كان فهمه لها يختلف عن  
التحليل الفلسفى الذى أشرنا إليه الآن ، فهو يرى أن الكاتب « يعتقد  
اعتقاداً جازماً بأن التفاصيل وحدها ستؤلف ابتداءً من الآن قيمة أعمال  
أدبية تدعى اصطلاحاً روايات » (١) ، وهذه التفاصيل تؤخذ من الحقيقة  
المعاصرة ، لا من التاريخ ولا من الخيال اللذين ليسا سوى إطار للعمل  
الأدبى ، إنها غريبة عن الكاتب ، يقدمها له العالم الخارجى مبعثرة فى  
الزمان والمكان ، ولا يعمل الروائى عملاً شخصياً إلا بتنظيمها واعدادها  
حسب التصميم الأدبى ، ويجمعها ويكتفها حول حادثة خاصة أو من خلال  
شخص معين إذا اكتشف ما يبرر وجودها فى الرواية ، والتوفيق فى  
ترتيب التفاصيل هو الذى يؤدى عنده إلى « الدراما الكاملة » التى ينبغى  
أن تكون القوام الأساسى للرواية الحقيقية .

على أن جوهر الواقعية عند « بلزك » يتمثل فى أنه يعرض الوجود  
الاجتماعى على وجه التحديد فى قلب التناقضات التى تعلن عن نفسها  
فى كل الطبقات بين الوجود والضمير الاجتماعى . لهذا فإن معه كل الحق  
عندما يقول فى قصته « الفلاحون » « قل لى ماذا تملك وأنا أقول لك  
كيف تفكر » . هذه الموضوعية العميقة على مستوى الإبداع هى التى  
تحدد طريقة « بلزك » فى اختيار أدق التفاصيل ، وهو قبل كل شئ  
يتجاوز دائماً الاتجاه الطبيعى الفقير الذى يعرض الواقع كأنه آلة تصوير ،  
وفى الأمور الجوهرية نراه صادقاً دائماً من الوجهة الموضوعية ، فهو لا  
يجعل أشخاصه أبداً يقولون أو يشعرون أو يفعلون شيئاً لا يمكن استنباطه

(١) أنظر « المذاهب الأدبية الكبرى » تأليف « فان تيجم » وترجمة فريد أنطونيوس ،  
بيروت ١٩٦٨ . ص ٢٣٧ .

من وضعهم الاجتماعى أو لا يتوافق معه فى حدوده المجردة أو الفردية ، ولكنه كى يعرض هذا الفكر وذلك الشعور فهو ليس على استعداد بأية حال لأن يكيفه كى يتطابق مع امكانية التعبير المتوسط لدى أشخاص ينتمون الى طبقة معينة • وهو يفعل ذلك بالذات لأنه يأخذ فى اعتباره أولا المضمون الموضوعى ، وحتى يعبر عنه بدقة وعمق مركزين - من وجهة النظر الاجتماعية - نجده يبحث - ويعثر دائما - على أوضح التعبيرات وأشدها حدة وتطرفا •

وبهذا فان الفنان القدير يقوم فى تعبيره الموضوعى عن الشخصيات وحقيقة مواقفها بما ليس فى وسعها أن تفعله عادة : مؤديا وظيفة الشاعر التى يحددها « جوته » بقوله •  
وعندما يخرس الانسان فى بلائه •

يمنحنى الله قدرة التعبير عن شقائه (١) •

وبعد « بلزك » بلغ « قلوبير » درجة التطرف - النظرى على الأقل - فى بيان ضرورة هذه النزعة الموضوعية الكاملة ، كتب الى « جورج صاند » مثالا يقول « ان الفنان ليس له الحق فى أن يعبر عن رأيه تجاه أى شيء • • • اعتقد أن الفن العظيم لا يبد وأن يكون علميا غير شخصى ، اننى لا أريد حبا ولا بغضا ولا رحمة ولا غيظا ، ألم يأن الأوان بعد كى يدخل العدل فى الفن ؟ ان عدم التحيز فى الوصف لا بد أن يصل الى مرتبة القانون الجليل (٢) •

وقد تعددت الدراسات عن الموضوعية فى الأدب الألمانى وارتبطت بدراسة الملحمة ، وطالما تحدث « شوينهور » عن شعراء الصف الأول الموضوعيين مثل « شيكسبير » و « جوته » ، وشعراء الصف الثانى - فى

(١) انظر : Lukacs, Ensayos sobre el realismo, p. 60.

(٢) راجع « ضرورة الفن » تأليف « أرنست فيشر » الطبعة المشار إليها من قبل ص ٩٢ •

رأيه - مثل « بيرون » الذين لا يتحدثون الا عن أنفسهم على لسان شخصياتهم ، وقد عرض « هيجل » لنظرية الموضوعية هذه فى المحمة وفى الفن الكلاسيكى بافاضة بالغه (١) .

وفى انجلترا استخدم « كولردج » كثيرا مصطلح « الموضوع - الشخصى » وميز « هازلت » بين الشعراء الموضوعيين أمثال « شكسبير » و « سكوت » والشخصيين مثل « بيرون » و ورد زورث « الا أن مهمة الأدب الفرنسى - كما رأينا - تمثلت فى تحويل هذا التيار الموضوعى الى ميدان القصة وريطة بنظرية الانعكاس التى بدأت بعبارة « ستندال » الشهيرة فى مقدمة « الأحمر والأسود » التى شبهت « القصة بالمرأة المسلطة على الشارع لتعكس حتى ما فيه من طين ، اذ ليس ذنب المرأة ان يمر أمامها اشخاص يثيرون الاشتمزاز فهى لا تدافع عن أحد » .

وقد اعتبر « هنرى جيمس » أن الدعوة الى الموضوعية واستبعاد أى تدخل من جانب المؤلف هى الحد الفاصل بين القصة القديمة والحديثة ، وعلى هذا انتقد أحد الكتاب لأنه « يستلذ متعة الانتحار الفنى عندما يذكر القارئ بأن قصته ليست فى نهاية الأمر سوى حكاية متخيلة » ونعى عليه أنه يصرح بأن الأحداث التى يرويها لم تقع بالفعل ، وأن بوسع القارئ أن يعطى لها أى مسار يروق له ، واعتبر أن مثل هذه الخيانة لمهنة الكاتب تعد جريمة لا تغتفر .

غير أن هذه النزعة القاطعة تعتبر تطرفا حرفيا فى تطبيق فكرة الموضوعية و « فلوبير » نفسه اعترف فيما بعد باستحالة استبعاد كل اثر شخصى للكاتب من القصة ودمج هذه المحاولات المتطرفة بالزيف لأن أية

رؤية لا بد لها من شخص يحققها - ولو بشروط - وهذا الشخص هو المؤلف .

\* \* \*

ويرى بعض النقاد الغربيين (١) خاصة أننا لو اعتبرنا الموضوعية التي تقتضى غيبة المؤلف شرطا أساسيا للواقعية لأدى هذا الى استبعاد كثير من المؤلفين من مجال الواقعية ، كما أن عناصر السخرية وظهور الأديب بشعافية وقطع حبل الوهم الفني ، ربما يؤدي كل ذلك الى تأكيد الانطباع الواقعي أكثر مما يعوقه ، هذا بالإضافة الى أن تاريخ الأدب قد أثبت لنا أن الاسراف في دعوى الموضوعية في القصة ومحاولة تقريبها من الدراما عن طريق قصص الحوار الخالص - مثل قصة الكاتب الإسباني « بيريث جالدوس » المسماة « واقع » التي كتبها عام ١٨٩٠ - لا تؤدي الى زيادة نسبة الواقعية باعتبارها تمثيل الواقع الاجتماعي بل إن ما كانت تهدف الى تصويره من رصد تيار الوعي ونقل الدراما الى روح القصة قد انتهى الى مجرد انعكاس واقعي خارجي ، لأن تيار الوعي يعتبر بالأحرى تحولاً داخلياً الى فن شخصي رمزي يقف على طرف النقيض مع الواقعية بمفهومها التقليدي .

\* \* \*

والآن ما هي علاقة الظاهر بالجواهر في المنهج الواقعي ؟ لا بد لكل كاتب واقعي كبير ، كي يصل الى قوانين الواقع الموضوعية ويدرك أعماق ارتباطاتها وأخفاها وأقربها مع أنها ليست من معطيات الواقع الاجتماعي المباشرة ، لا بد له من أن يعمل بمادة المعاشية وبوسائل التجريد في نفس الوقت ، وكلما بعدت هذه الارتباطات عن السطح المباشر ، وفتحت القوانين طريقها بشكل متشابه وغير مضطرب ، وعلى هيئة نزعة بحثية : كلما تمثل أمام الكاتب الواقعي عمل ضخم ومزدوج فنياً وفكرياً وهو : أولاً الاكتشاف العقلي والتصوير الفني

لهذه الارتباطات • ثم تكون الخطوة التالية التى تعقب ذلك على الفور هى التغطية الفنية لها بشكل مجسم يسمح عنها مسحة التجريد • ومن خلال هذا العمل المزدوج تنشأ نزعة مباشرة جديدة تتمثل فى التصوير المتأني لسطح بارز من الحياة يشف بوضوح فى كل لحظة عن الجوهر وهذا ما لا نجده فى الحياة الواقعية نفسها ، فيبدو كما لو كان عرضاً كاملاً للحياة فى جميع عناصرها الأساسية ، لا مجرد عامل قد تلقاه الفنان ذاتياً ثم كثفه وعزله تجريبياً عن تعقيدات الارتباطات المشتركة ، وهذا ما يمثل الوحدة الفنية بين الجوهر والظاهرة • وكلما كانت متنوعة وغنية ومعقدة وداهية وكانت أقدر على التقاط المتناقضات الحية فى الوجود كانت الواقعية أعمق وأعظم •

فالنضج الجمالى الحقيقى فى العمل الفنى يقوم على أساس العرض الكامل للعوامل الجوهرية فى المجتمع ، لهذا ينبغى أن يعتمد على تجربة مكثفة فى التطور الاجتماعى ، فعن هذا الطريق وحده يمكن كشف العوامل الاجتماعية الأساسية ، ووضعها بشكل طبيعى غير مصطنع فى قلب العرض الفنى • ولا يتوقف التنوع الفنى لكبار الأتار الواقعية على مدى ما يتمثل فيها من خيوط مفردة للتشابكات الاجتماعية أو من وصف دقيق تفاد لأكبر عدد من البيانات والمؤشرات الدالة ، بل يتوقف ابتداءً على طابع الاكتمال المكثف فى عرض هذه العناصر الجوهرية دون حاجة الى مثل هذه الاحصاءات التى لا يتسامح فيها ولا يتقبلها ، إذ أن أهم العوامل الاجتماعية يمكن عرضها بلا فجوات عن طريق اللقاء العرضى فى الظاهر بين الاقنار البشرية ، والحقيقة الحميمة فى بناء العمل الواقعى تتمثل فى أنه يقوم على أساس الحياة نفسها ، وأن أهم خصائصها الفنية هى ما يعكسه من البنية الاجتماعية للحياة التى شارك فى صنعها الفنان (١) •

Lukacs, Georg, Ensayos sobre el realismo. Ed.

(١) أنظر :

cit., p. 191.

(م ٩ - منهج الواقعية)

وإذا كان الافتراض الأساسى فى الواقعية هو أن الكاتب يكشف بصدق بالغ ويعبر بأمانة كاملة عن كل ما يرى فى المجتمع دون التفتات الى العواقب التى قد تنجم عن ذلك ، فإنه ينبغى أن نحسد بدقة طبيعة هذا الصدق ، خاصة وأن الكتاب الواقعيين فى بعض مراحل ضعف الواقعية لم يفتقروا الى الصدق الشخصى البحت ، ولكنه لم يكن كافيا لمنع تدهور تصورهم وتصويرهم للعالم ، فالصدق الشخصى للكاتب لا يمكن أن يودى الى الواقعية الحقيقية الا اذا أصبح تعبيرا أدبيا عن حركة اجتماعية هامة تدفع الكاتب بمشاكلها كى يعرض عناصرها الجوهرية المتطورة بروح من الشجاعة والمهارة التى لا مفر من أن يخلصها رؤيته الصادقة للواقع . فالمعنى الموضوعى للصدق الشعرى هو القدرة على كشف وعرض المكونات الجوهرية فى التطور الاجتماعى ، وهذه القدرة يمكن أن تتلاءم مع أيديولوجية الكاتب التى قد لا تخلو من عناصر محافظة أو رجعية ، فصدق الكاتب فى هذه الحالة يتطابق مع حقيقة التطور الاجتماعى بقدر ما يتحرك فى نطاقه ويحل مشاكله . وبهذا لا يمكن أن نقيس صدق الكاتب بمدى تعبيره عن ممثلى الحركات الاجتماعية المتوسطين ، ولا بتصريحاته المباشرة ، وإنما يتوقف الصدق على مدى العمق فى تناول الموضوعى للمشاكل الحاسمة فى التطور الانبئانى الناجمة عن الحركة الاجتماعية .

\* \* \*

ومن أهم نتائج الاعتداد بالموضوعية فى المنهج الواقعى رفض المدرسة النفسية التى تدعو الى النفاذ فى أعماق الكتاب الداخلية لتفسير أعمالهم ، وتصور العمل الفنى على أنه نتاج أسرار الشخصية المبدعة وموروثاتها الخفية ، فنقطة الانطلاق الواقعية هى الأثر الفنى نفسه وعلاقته بالواقع الذى يعرضه ، ومعظم نقاد الواقعية لا يكثرثون عادة بنوايا الكتاب ولا يحفلون بما كانوا يريدون التعبير عنه ، وإنما يقفون



عند حدود ما عبروا عنه بالفعل - ربما دون وعى - عن طريق العرض الدقيق لأهم خصائص الواقع الحيوية .

وهذه الموضوعية على وجه التحديد هي التي تجعل بعض مؤرخي الأدب يرمون هذا الاتجاه بالفقر الجمالي ، وهذا غير صحيح على ضوء ما أوردناه حتى الآن ، لأن هؤلاء النقاد يلتقطون جوهر الخلق الفني ويشرحونه نظريا دون لجوء الى الوسائل النفسية التي تحيل الظواهر الى تحليلات فردية لا تقدمنا كثيرا في معرفة طبيعة العمل نفسه ، ومثل هذه النزعات لا تنمو الا في البلاد التي يفقد فيها الأدباء والنقاد بلا وعى شعورهم بالالتحام بين الصيغ الفنية والقوى الأم في المجتمع ، فاختفاء الفن الواقعي أو الأسس الجمالية الواقعية يعتمد دائما على أسباب موضوعية وشخصية في قطاعات كبرى من المجتمع الحديث .

\*\*\*

وللمدرسة الاشتراكية الغربية في فهم الموضوعية موقف خاص ، فيؤكد « فيشر » أنه اذا كانت الخاصية المميزة للواقعية الفنية هي الاعتراف بالواقع الموضوعي فلا ينبغي أن ينحصر هذا الواقع في عالم خارجي بحث يقوم مستقلا عن الوعي الانساني ، فما يوجد مستقلا عن وعينا انما هو المادة ، لكن الواقع يشمل تنوعا هائلا من الأحداث وعلاقاتها التي لا بد وأن تمس الانسان وقدرته علي التجريب والفهم ، فعندما يرسم الفنان منظرا طبيعيا فهو يخضع للقوانين التي اكتشفها علماء الطبيعة والكيمياء والأحياء ، لكن ما يرسمه وما يصفه بفنه ليس هو الطبيعة المستقلة في نفسها ، وانما هو منظر طبيعي مرئي من خلال أحاسيسه وتجاربه الخاصة ، فما يدرك العالم الخارجي ليس مجرد أداة في جهاز حساس ، وانما هو انسان ينتمي الى عصر معين وطبقة خاصة في بلد محدد ، انسان له مزاج متفرد ، وكل هذا بلعب دورا حاسما في تكيف

طريقة رؤيته وتجربته ووصفه للمنظر الطبيعي، من جميع هذه العناصر تتألف لخلق واقع أعظم اتساعاً من مجرد كتلة الأشجار والأحجار والسحب وغيرها من الأشياء المادية البحتة. هذا الواقع يتكيف إلى حد كبير - طبقاً - لفيشنر - بوجهة نظر الفنان الفردية والاجتماعية: أنه أن الواقع في جملة ليس إلا محصلة لجميع العلاقات المتشابكة بين الذات والموضوع، لا المتأصلة فحسب وإنما المستقبلية أيضاً، ولا ينحصر في الأجداث الخارجية وحدها، وإنما يشمل أيضاً التجارب الذاتية والأصنام والتنبؤات والغواطف والأخيلة، فالعمل الفني يزاوج بين الواقع والخيال بالضرورة، وساحرات « شكسبير » و « جوي » أكثر واقعية من معظم الفلاحين والصناع المثاليين في اللوحات التقليدية، كما أن التطبيق فوق رقابة الحياة اليومية على المستوى الخيالي في أعمال « جوجول » و « كافكا » يصلنا بالواقع بأعمق مما نجده في كثير من الأوصاف الطبيعية (١). وتأويل مفهوم الموضوعية بهذا الشكل المتوسع يعطى للواقعية الجديدة مرونة كبيرة وقدرة على استيعاب العوالم الداخلية للإنسان وتعميق صلته بالطبيعة والأشياء ويؤدي إلى تفادي كثير من المزالق التي طالما أخذت على الواقعية ووسعت بسببها بضيق النظرة وجمود التصور . . . . .

ونتيجة لهذه النظرة فإن العمل الفني الواقعي يربى ملكة الملاحظة الدقيقة العميقة الواسعة الخبيثة، لا للشئ الذي يقدم نموذجه فحسب، وإنما للأشياء الأخرى كذلك، فإذا كان فن الملاحظة ضرورياً لأية تجربة فنية وللعثور على ما هو جميل والاستمتاع بالعمل الفني وتعشق روح الفنان فهو أشد ضرورة لفهم العناصر التي يعتمد عليها الفنان في عمله، إذ أن العمل الفني - كما يقول « بريشلت » - ليس مجرد تعبير جميل عن شيء واقعي، سواء كان وجه إنسان أو منظرًا طبيعيًا أو حدثًا في الحياة

(١) راجع « ضرورة الفن » لارنست مبشر، الطبعة المسار إليها من قبل . ص ١٢٦ .

البشرية ، ولكنه على وجه الخصوص تمثل هذا الشيء وشرحه ، فالفن يشرح الواقع الذي يعرضه ويشير إلى التجارب التي مرت في حياة الفنان ويترجمها ، وفوق كل ذلك فهو يعلم على وجه الدقة رؤية الأشياء في العالم (١)

على أن هناك اتجاهًا ثالثًا في فهم الموضوعية يتسم بلون من الرومانتيكية وهو اتجاه الكاتب الفرنسي «لوييس أراجون» الذي يقول : « أن معركة حياتي تتلخص في التعبير عن أشياء خارج كيانتي سبقتني إلى هذا العالم وستظل بعد أن أتوارى عنه ، وهذا ما تسميه اللغة المجردة » الواقعية التي نحاول أن نتكلم عنها بلهجة غير مأساوية مع أني مهيا للانسحاق وراء هذه اللهجة . فالإنسان الواقعي يقدم على رهان ، وهو نفسه موضوع ذلك الزهان ، وإذا خسر من انغمس في هذا المضمار فإنه يفقد كل شيء لأنه لا يبقى منه أي شيء . . . . . ومهما ادعيت فان كل إنسان يحتفظ في قرارة نفسه برغبة دقيقة وهي أن يبقى منه شيء يحيا بعده ويترك أثرا منه . وما أكثر الذين ينقشون أسماءهم على الأشجار والأجبان ، أن مأساتي لا تختلف عن مأساتهم » (٢) . ولا ننسى أن «أراجون» شاعر قبل أي شيء آخر ، والأشواق التي تصطرم في وجدانه لا تقتصر على الرغبة في الانتصار على الواقع لصالح الذات ولكنها تمتد ليتعاقب فكرة الجلود التي مهما كانت مادية الإنسان قاسية فإنها تظل المحرك الأول لوجوده وإن جعلت منه مأساة . وهي على أية حال نزعة فردية ذات مسحة رومانسية لا تمس جوهر الموضوعية الواقعية في شيء خطير .

وقد تعرض مفهوم الانعكاس الكثير من النقد والتعذيل والتثقيف

(١) انظر : Brecht, Bertold, Sinn and Form. Trad. Barcelona 1969, p. 213.

(٢) انظر مقدمة « أراجون » لكتاب « واقعية بلا ضفاف » ترجمة حليم طوسون ص ٩ .

فبعض النقاد المعاصرين يرى أن الأدب في حقيقة الأمر لا يعكس الحياة وإنما يكسرها مثلما ينكسر الضوء عند مروره من وسط إلى آخر، من الهواء إلى الماء مثلا ، وأن مهمة النقد إنما هي تحديد زاوية الانكسار ، وبما أن هذه الزاوية تتوقف على كثافة الوسط فهي دائما متغيرة وليس من السهل تحديدها ، ومع ذلك فإن لدينا اليوم جهازا نقديا أكثر مرونة ودقة مما كان لدى « تين » مثلا ، وبالإضافة إلى معرفة المواصفات الفنية – وأفضل سبيل لمعرفة هو الدراسة المقارنة للوسائل الفنية – لابد من المعرفة التامة بالظروف الاجتماعية ، إذ أن « الأدب والحياة متكاملان » ، هذه الصيغة التي نادى بها « لانسون » في مطلع القرن الحالى لا تزال تسمح للفن بأن يتسع للمثل العليا وللخيالات والأشباح وبقية الأشكال والأصوات التي يتسع لها عادة عالم الواقع ، ولكن الاعتراف بأن الأدب يمكنه أن يضيف شيئا للحياة أو يستخرج منها شيئا ما لا ينبغي أن يصرفنا عن أهم حقيقة في هذا المجال وهي أن الأدب نفسه جزء لا يتجزأ من الحياة دائما ، وهو كذلك ذو وظيفة خاصة ومتميزة في الجهاز العضوى الاجتماعى (١) .

ويقدم الناقد « بوريس سارنوف » تصورا نظريا طريفا للانعكاس يطلق عليه « معدل الرسم الخرائطى » مستعيرا هذا المصطلح الجغرافى للإشارة إلى ما تقوم به الخريطة من تلخيص للطبيعة فى لوحة صغيرة ، وبالنسبة للأدب فإن جوهر التجربة والواقع والحياة وشمولية المجتمع ، كل هذا لم يعد فى رأيه قابلا لأن يعبر عنه فى ملحمة كبرى مضمونة من الوجهة الأيديولوجية قادرة على أن تستوعب جميع المثل وأن تقيم سلم مبادئ مترجمة أدبيا ، ولكن يمكن أن توضع فى لوحة سيكولوجية مصغرة يتعاقب عليها الضوء والظلال ، والتضاد بين الأشياء الصغيرة والعظيمة ، حيث تكتسب التفاصيل والجزئيات والزخارف الدقيقة أهمية تفوق الرؤية الشاملة أو تفوق ما يسميه الناقد البحار والمحيطات ،

(١) راجع كتاب « مارى لغين » عن الواقعية الفرنسية ، للطبعة المنشور إليها . ص ٢٢ .

والقارات والمضايق ، أى تلك الآفاق الملخمية والمنظورات الشاملة المعجمة التاريخية ، فمعدل رسم الخريطة لا يتسامح فى أى شئء جاهز محسند ولا يضحى بأى بلد مهما صغر ، وكذلك فى الأدب ، الموضوع هو الموقف الجزئى الصغير (١) .

ولا يفوتنا أن نلاحظ ما فى هذا التحديد لمجال الرؤية الواقعية من معارضة لمبادئها الفلسفية التى شرحناها من قبل والتى تدعو الى التقاط جوهر الأشياء وتكثيفها فى لوحة مصغرة تعيننا أولا على شمول الرؤية وتساعدنا على النفاذ الى ما وراء التفاصيل من اطار متكامل متماسك .

\* \* \*

وتصر المدرسة الواقعية الغربية - تمشيا مع منطلقاتها الفلسفية - على كسر قانون الانعكاس ، فيؤكد زعمائها أن الفن دائما - أراد أم لم يرد - مواجهة للواقع بكل أبعاده ، وأن العمل الفنى دائما - سواء بقصد المؤلف أو رغما عنه - إنما هو واقع جديد ، وبمعنى آخر فهو ليس انعكاسا وإنما هو تحويل ونفاذ ، ويتساءلون : ما معنى تكرار شئء وجد بالفعل ؟ وما أهمية جعل الواقع مجرد ايهام بالواقع ؟ ثم ينتهون الى أنه من الجوهرى فى الأدب ابتداء أن يمارس عمله كواقع جديد يضاف لما هو موجود بالفعل ، أى أنه لا يصبح مجرد لغة ، ولكنه يقول شيئا فى هذه اللغة ، وهذا هو على وجه الدقة ما يجعل أصحاب السلطة لا يتقنون فى الأدب ثقتهم فى أى فن آخر (٢) .

ويصل « جارودى » بهذا الانكار لنظرية الانعكاس الى مداه ، إذ يقول تعليقا على عبارة « أبولينير » « عندما أراد الانسان أن يحاكي

(١) انظر : Von Sachno, Helen, Literatura sovietica posterior a Stalin. Trad. Madrid, 1968, p. 114.

(٢) انظر : Fischer Ernst, El Hombre sin Atributos, Trad. Madrid, 1970, p. 98.

« السيلير على الأقدام ابتكر العجلة التي لا تشبه السباق في شيء » إن هذه الفكرة الزائدة التي تقول بأن الفن ليس مجازاة للواقع ولا انعكاسا له ، بل خلق إنساني بحت « امتداد لتطور روح يحدث خطأ مع ظهور الرومانسية ، وهى تعيد النظر فى الواقع ، وفى الطبيعة الداخلية والخارجية باعتبارهما النموذج المطلوب من الفن تصويره (١) »

\*\*\*

تبقى أمامنا قضية قنية أخيرة تترتب على مبدأ الانعكاس الموضوعى فى الأدب هى العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون ، وعلى أقوى صياغة لها منذ البداية كانت عبارة « هيجيل » التى فحواها أن المضمون يجب أن يتحول الى شكل والشكل الى مضمون ، ويوضح « لوكاتش » هذا بمثال يعتمد على مسرحية « هوبتمان » « النساجون » إذ استطاع المؤلف أن يدخل فى روحنا أننا لسنا بمحضر أفراد معينين ، بل أمام كتلة رمادية لا حصر لها من النساجين ، وتصوير هذا الجمهور بذلك الشكل هو سر نجاح المسرحية ، لكن إذا تأملنا عدد الأفراد الذين صورهم المؤلف فعلا من هذه الكتلة وجدنا أنه لا يتجاوز عشرة أفراد ، وهو عدد صغير بالقياس الى ما يظهر فى مسرحيات أخرى كثيرة لا تحدث مثل هذا التأثير ، وهكذا فإن تأثير الكتلة تابع من أن هؤلاء الأفراد القليلين المصورين قد اختارهم المؤلف وحدد خصائصهم ووضعهم فى مواقف وربطهم بعلاقات فيما بينهم بطريقة تجعل من هذه العلاقات والنسب الشكلية منبع الوهم الجمالى بأننا أمام كتلة بشرية لا أفراد محددين ، وحتى ندرك أن هذا الوهم الجمالى لا يتوقف كثيرا على عدد الأفراد يكفى أن نشير الى مسرحيته الأخرى التى تدور حول لحرب الفلاحين والتى يصور فيها عددا هائلا منهم مجسما اياهم كأفراد بطريقة ممتازة ، لكن دون أن يحدث بهم أثر الكتلة السابق ، إلا فى اللحظات فريدة ، وذلك لأن

(١) انظر أيضا « مشاكل الواقعية » الطبعة المشار اليها من قبل ص ٣٥ .

المؤلف في الحالة الثانية لم ينجح في إعطاء شكل ملائم للعلاقات بين الأفراد يجعل من تجمعهم جمهوراً عضواً ويحولهم إلى كتلة فنية بلامح نوعية تغطي أثرها المنشود \*

وهكذا نرى أن المحتوى الكامل للعمل الفني يجب أن يتحول إلى شكل حتى يكون للمضمون الحقيقي فعاليتَه الفنية ، فالشكل ليس إلا أقصى حالات التجريد وأعلى تماذج التركيز للمضمون ، وهو الذي يبلغ بمحدداته التي أبعد مداها ، ليس الشكل إلا إقرار النسب الدقيقة بين المحددات المختلفة وإقرار مراتب الأهمية بين تناقضات الحياة المنعكسة في العمل الفني (١) \*

والطلى هذا فإن جدلية الشكل والمضمون وتحولهما المتبادل عندما يصبح كل منهما هو انعكس الآخر يمكن إعطاؤها التقدير اللازم في جميع مراحل العمل الفني ، في أصله ، وبنيائه وأثره ، ولكن لا يفر من الإقتصار على بعض النقاط الهامة ، ، فإذا أخذنا مثلاً مشكلة الموضوع فسيبدو للوهلة الأولى أننا أمام قضية المضمون ، لكن لو أمعنا النظر في الموضوع وتأملناه ملياً لوجدنا أنه يستحيل في أبعاده وأعماقه إلى مشكلة حاسمة في طبيعتها الشكلية ، بل نستطيع أن نرى بوضوح خلال البحث التاريخي لبعض الأشكال الخاصة أن ظهور موضوعات جديدة وغزوها للحياة الأدبية ينتج قوانين شكلية داخلية جديدة تمتد إلى قواعد التركيب الفني نفسه ، وعندما ندرس مسألة الأثر الفني للأدب في مراحل طويلة من التاريخ نرى أن الأعمال التي يتمثل فيها هذا التحول المتبادل بين الشكل والمضمون هي التي تبدو أكثر تطوراً وأعظم كمالاً في طريقة تنفيذها ، وهي التي يتضح أنها ذات أثر طبيعي أقوى ، ولنتذكر « هوميروس » و « سيرفانتس » و « شكسبير » - لأن غيبة الصنعة من أكبر الآثار الفنية لا توضح فدسب هذه العلاقة المشتركة في التحول المتبادل بين الشكل

(١) انظر أيضاً « مشاكل الواقعية » الطبعة المشار إليها من قبل ص ٣٥ .

والمضمون ، وانما توضح فى نفس الوقت أهمية هذا التحول ، اذ انها أساس موضوعية العمل الفنى ، فكلما كان أقل صنعة ، وكلما مارس فعله مثل الحياة والطبيعة اتضح منه أنه انعكاس مركز لعصره ، وأن الشكل فيه ليس له من وظيفة الا التعبير عن هذه الموضوعية وعن هذا الانعكاس للحياة بأكثر درجات التحديد والوضوح ، وعلى العكس من ذلك فان الشكل الذى يتلقاه المشاهد كشكل انما يحدث لديه هذا الأثر لأنه يحتفظ بلون من الاستقلال عن المضمون ولا ينجح فى الاندغام به، وبالتالي لا يقوم بدوره كانعكاس صاف للحياة .

ومن ناحية أخرى فان تحليل « فيشر » الذكى الفلسفى لقضية الشكل والمضمون وعلاقتها الحميمة عن طريق نموذج « الزجاج » وتجسماته الشفافة يظل من أدق ما قدمته الواقعية فى هذا الصدد وتجاوزت به النظرة الثنائية التقليدية بالرغم - أو بفضل - معارضة صاحبه لبدأ الانعكاس الجمالى كما رأينا (١) ، وهو التحليل الذى فتح الباب أمام « جولدمان » ليقدم نظريته عن تجسم رؤية الفنان للعالم فى صيغة تعكس الضمير الجماعى وتحوله الى شكل أدبى .

---

(١) راجع كتابه المسار اليه من قبل عن « ضرورة الفن » .



## النموذج والبطل

يحتل مصطلح « النموذج » فى الآداب العالمية مكانة هامة ، اذ يرتكز على تاريخ عريض متشابك ، فقد استخدمه « شيلينج » فى ألمانيا بمعنى الشخصية العالمية العظيمة التى تصل فى أبعادها الى حصد الأسطورة ، مثل : « هاملت » و « دون كيشوت » و « فاوست » ، ويلاحظ أنه قد انتقل بهذا المعنى الى الأدب الفرنسى خلال القرن الماضى ليحل محل مصطلح قديم كان شائعا حينئذ هو « Caractère » أو الخواص الفردية ، كان الناقد الفرنسى الكبير « سان بييف » قد أخذ يدعو لنظريته فى النموذج أو العائلات الروحية مركزا انتباهه على دراسة القرابة الروحية بين مجموعات خاصة من الكتاب أكثر من دراسة الشخصية فى أدبهم ، حتى جاء « بلزاك » وكتب فى مقدمته للكوميديا البشرية سنة ١٨٤٢ يقول أنه يعتبر نفسه دارسا للنماذج الاجتماعية ، على أساس أن الحياة بالنسبة له « مجموعة من الظروف الصغيرة » على الرواى أن يضخمها حتى تبلغ حجم كرات مثالية ، وينبغى أن يختار من بين هذه الظروف العديدة ما كان طبقا للنتائج التى تترتب عليه - بغض النظر عن أهميته المطلقة - جديرا بتكوين عناصر هذه الدراما التى هى بالفعل قوام كل رواية ، فعليه أن يضخم الشخص حتى يبلغ مستوى الرمز وإن لم يكن خليقا بذلك ، مثل « سيزار بيروتو » الذى هو فى ذاته مخلوق عديم الذكاء والأهلية . « فبلزاك » اذن يميز « الحقيقى فى الطبيعة » من « الحقيقى فى الأدب » ، والأول غالبا ما يكون شرسا فظا لا يمكن أن يدخل فى عمل فنى دون أن يصدم بعنف ذوق القارئ أو يبدو له غير معقول ، وعلى الكاتب أن ينقله بالتأليف الى المستوى الأدبى مستعيرا لذلك عناصر متعددة من نماذج مختلفة وإن يشيد بناء جديدا يحمل طابع عبقريته

## كفنان (١) •

ومع هذا فان نماذج « بلزك » ان ترسم الملامح الفردية لكل شخصية لديه فانها تنير بنفس الدقة خصائصها المميزة من وجهة النظر التطبيقية ، مما يجعل الطابع الفردى والخواص النوعية النموذجية لا ينقصان فى ابطاله لأنهما كالنار والحرارة التى تشع منها ، ومن هنا يلاحظ النقاد أن نماذجهم تبرز بقوة العناصر الشائعة فى الاتجاه الرأسمالى بين شخصيات تنتمى الى مستويات طبقية مختلفة ، وعندما يقيد الظواهر العامة فانه لا يفعل هذا فى حقيقة الأمر الا بطريقة شاملة تبرز فيها الوحدة الحميمية لعملية التطور الاجتماعى التى تنمو بشكل واضح مع الخواص الموضوعية للنماذج المتشابهة فى الظاهر ، على أنه ينطلق أساسا من تصوره المتوازن للوجود الاجتماعى مما يجعله أستاذا لا يدانى فى اعطاء التيارات الروحية العظيمة تلك القوة الهائلة التى تحدد معالم الفكر الانسانى •

وينير « بلزك » هذه القوى الروحية عندما يعيدها الى جذورها الاجتماعية ويجعلها تمارس فعاليتها فى اتجاه نمو هذه الجذور ، وبهذا تفقد « الايديولوجية » استقلالها الظاهري عن الحياة المادية للمجتمع وتصبح تعبيرا عنه وعنصرها من عناصره ، وبهذا أيضا يكتسب النموذج حبياته •

ولعل أهم ناقد أدبى تصدى حينئذ لشرح مفهوم النموذج فى الأدب كان « تين » الذى ربطه بنظريته فى الخواص ، وان كان من الملاحظ أن فكرة النموذج قد امتزجت لديه بفكرة المثال عند « هيغيل » •

يرى « تين » أن اختلاف الفنانين فى أصلهم وروحهم وتربيتهم

يجعل رؤيتهم مختلفة للشيء نفسه ، فكل واحد منهم يبرز فيه خاصية تختلف عما يبرزها سواه ، كل منهم يشكل فكرة أصيلة عنه ، هذه الفكرة عندما تتكشف في العمل الجديد ينتصب على الفور في أبهاء الأشكال المثالية عملا رائعا كأنه من آلهة « الأولمب » \* « بلاوتو » مثلا أبدع « أو كليون » نموذج البخيل الفقير ، فالتقط « موليير » نفس هذه الشخصية ليصوغ منها « هارباجون » البخيل الغنى ، وبعد قرابة قرنين من الزمان نجد نفس هذا البخيل لم يعد غنيا ولا مناطا للسخرية كما كان من قبل ، بل أصبح قويا منتصرا تخشى سطوته في شخصية « الأب جرانديت » التي ابتدعها يلزك ، ونفس هذا البخيل يتحول الى مواطن باريسى ذى رؤية شاملة كونية على نزعته الشاعرية كما يرسمه « يلزك » أيضا في شخصية المراهب « جوبسيك » ، كذلك نجد موقفا واحدا هو موقف الأب الذى يسىء أبناؤه العاقون معاملته قد أوحى بأعمال مختلفة ابتداء من « أوديب » « لسوفوكليس » والملك « لير » « لشيكسبير » الى الأب « جوريوت » « لبلزك » ، وكل القصص وجميع الأعمال المسرحية تقريبا تعرض فتى وفتاة يقعان في الحب ويريدان الزواج ، هذان العاشقان اللذان يظهران في مسرحية « شكسبير » يعودان للظهور فى ديكنز \* وعند « مدام دي لافاييت » و « جورج صاند » \* فالعشاق والأب والبخيل كلها نماذج كبرى يمكن تجديدها دائما ، بل هى دائبة التجدد والظهور وستظل كذلك ، ولا تتجلى عبقرية الكتاب على وجه الدقة الا بصيغ هذه النماذج بصيغتهم الخاصة ، كما لا يشيرون أركان مجدهم الا على أساس الواجب الذى يرثونه ، والذى يحتم عليهم ابداع نماذج خارج دائرة العرف والتقليد (١) .

أما كيفية تكوين النماذج الأدبية فهى تسير - طبقا لنظرية تين - من الواقع الى المثال ، اذ أن هدف العمل الفنى انما هو الكشف عن

(١) انظر : Taine, "La naturaleza de la obra literaria". Ed. cit., p. 105.

خاصية جوهرية أو بارزة بطريقة أكمل وأوضح مما تقوم به الأشياء فى الواقع ، لهذا فان الفنان يكون فكرة عن هذه الخاصية ثم يحول الشيء الواقعى طبقا لها حتى يصبح تعبيراً عنها ، ومن هنا فان الأشياء تتحول من الواقع الى المثال عندما يصورها الفنان ويصوغها طبقا لفكرته بأجراء التعديلات التى يتصورها فى نموذجها حتى يبرز فيه بعض الخواص الأساسية ، ويغير العلاقات القائمة بين الأشياء فى الطبيعة بطريقة منتظمة حتى يجعل هذه الخواص أوضح وأقوى (١) .

وحتى لا نتهم « تين » بالمثالية الخيالية نتيجة لتصوراته السابقة ، ولكى نضعه فى موقعه التاريخى الصحيح كأحد مؤسسى الواقعية فى النقد الأدبى ينبغى أن نستعرض بإيجاز نظريته فى الخواص لأنها هى مدخل دراسته للنماذج وضمان واقعيّتها عنده .

يرى « تين » أن هناك سلما من القيم الأخلاقية هو الذى يتحكم فى سلم القيم الأدبية درجة بدرجة ، فتقاس أهمية كتاب ما بمدى ما يبرزه من خواص معنوية إذا تساوت الظروف الأخرى ، وكلما كانت هذه الخواص أساسية وثابتة كان هذا الكتاب جميلا ، فسلم الطبقات الأخلاقية هو الذى يضى على الأعمال الأدبية التى تعبر عنه القوة ويهبها الخلود والبقاء ، فهناك أولا أدب الطرز المستحدثة العابرة الذى يعبر عن خاصية تعد بدورها طرازا مستحدثا عابرا ، وهو لا يبقى الا ببقائها ، ولا يستغرق ذلك عادة أكثر من عدة أعوام ، وربما أقل ، وهو عموما ينمو ويذبل مثل أوراق الخريف ، كما أن هناك آثارا أخرى تعبر عن خواص أبقى الى حد ما ، فتبدو وكأنها أعمال خالدة فى نظر الجيل الذى يشهدا ، بيد أنها بمرور الزمن تنتقل هى الأخرى الى ذمة التاريخ ، وتصبح مجرد وثائق على عصرها ، مما يبرهن بطريقة لا شك فيها عند « تين » على أن قيمة العمل الأدبى تزيد وتنقص طبقا للخواص التى يعبر عنها . وقد يحدث

(١) نفس المصدر ص ١٠١ .

أن يبدع الأديب عشرين عملاً فلا يبقى منها على مر الزمن إلا عمل واحد ، مع أن الموهبة والتربية والاعداد والجهد هي نفس الشيء فيها جميعاً ، ويمكن تفسير ذلك على أساس أن الكاتب في الغالبية العظمى لم يركز إلا على الخواص السطحية العارضة ، بينما عمد في العمل الفريد إلى إبراز الخواص الخالدة العميقة ، وتاريخ الأدب ملئ بهذه الحالات ، مثل « ليسبيج » الذي كتب اثني عشر مجلداً من القصص التي تحاكي الأدب الإسباني ، لكن أحداً لا يقرأ له سوى « جيل بلاس » وذلك لما تعرضه من نموذج ثابت يجد فيه كل إنسان الملامح المميزة للمجتمع الذي يحيط به ، والمشاعر التي تتدفق من قلبه نفسه ، « فجيل بلاس » برجوازي نال نصيبه من التربية التقليدية ، وتقلب عليه مختلف الأحوال الاجتماعية وظفر بالنجاح ، فأصبح ضميره مطاطاً لم تفارقه طيلة حياته صفة الخادم ، كان صعلوكاً في شبابه يجارى الناس في أخلاقياتهم ، مرحاً جذاباً لا يحب النفاق وإن كان يجنح إلى أن يأخذ حقه في اللحظة المناسبة ، مثل هذه الخواص المتوسطة ، ومثل هذا المصير المتناقض يوجد اليوم وسيوجد غداً كما كان موجوداً في القرن السابع عشر ، وإذا كان « سيرفانتس » قد كتب عديداً من القصص والمسرحيات فلم يبق منها الآن سوى « دون كيشوت » ، كما أن « دي فوي De Föe » قد كتب ما يربو على مائتي قصة ، لكن أحداً لا يذكر منها الآن سوى « روبنسون كروز » باعتبارها نموذجاً خالداً ، ولهذا فإننا عندما ندرس الأعمال الأدبية الكبرى نجد أن كلا منها يعبر عن خاصية عميقة خالدة ، وكلما أعمقت هذه الخاصية في العمق ارتقت العمل الأدبي إلى القمة وأصبح خلاصة للروح القومية في شكل محسوس وموجزاً للملامح الأساسية في فترة تاريخية محددة ، وتصويراً للغرائز والملكات الثابتة لدى عنصر ما ، كما أصبح في نفس الوقت قطعة من الإنسان في مختلف أنحاء العالم يمثل القوى النفسية الأساسية التي تعد - عند « تين » - المحرك الأخير للأحداث البشرية . مثال ذلك أكبر ملحميتين يفخر بهما الأدب الأوربي

وهما « الكوميديا الالهية » و « فاوست » وهما تعدان تلخيصاً لمرحلتين عظيمتين فى التاريخ الأوروبى ، احدهما تمثل الطريقة التى كانت تنظر بها العصور الوسطى الى الحياة ، والأخرى تشير الى كيفية النظر اليها فى القرن التاسع عشر فى عصر « تين » . ان أعمالاً من هذا النوع هى التى تمتد - فى رأيه - عبر الزمان والمكان ، وهى التى يفهمها الانسان أينما كان ، شعبيتها لا تتحطم ، وخلودها لا ينتهى ، وهى الدليل على العلاقة التى تربط القيم الأخلاقية بالقيم الأدبية ، وعلى المبدأ الذى تنتظم به الأعمال الفنية أحدها فوق الآخر أو تحته طبقاً لأهمية وثبات وعمق الخاصية التاريخية أو النفسية التى يعبر عنها (١) .

\*\*\*

وإذا كانت هذه هى بداية دراسة « النموذج » فى الفكر الأدبى فلا ريب أن اضافة العالم السويسرى « كارل يونج » فى دراسته لنماذج الشخصية من الوجهة النفسية كان لها تأثيرها فى بلورة النماذج الأدبية، مما يحدونا الى أن نستعرض خلاصة معنى النموذج عنده قبل أن نتتبعه فى مفهومه النقدي الحديث .

والنموذج عند « يونج » هو المثال أو النمط الذى يعكس بطريقة متميزة خواص نوع ما ، والمعنى الدقيق لهذا المصطلح هو النمط المميز لاستعداد عام يلاحظ فى عديد من الأشكال الفردية ، يقول « يونج » فى كتابه الشهير عن « النماذج النفسية » : « يهمنى أن أبرز فى هذا البحث - من بين كثير من الاستعدادات الموجودة والممكنة - أربعة أنواع أساسية ، وهى تلك الأنواع التى تتصل بالوظائف النفسية الأربع الرئيسية ، وهى التفكير والشعور والحدس والحس ، فعندما يكون أحد هذه الاستعدادات هو الغالب الذى يدفع بطابعه خواص الفرد يصبح

بوسعى أن اتحدث عن نموذج نفسى ، هذه النماذج التى تتركز على الوظائف الأساسية نطلق عليها نماذج تأملية وعاطفية وحسية وحسية ، ويمكننا أن نقسمها طبقا لنوعية الوظيفة الجوهرية الى نوعين : نماذج معقولة وأخرى لا معقولة ، وتضم الأولى التأملية والعاطفية بينما تضم الثانية الحسية والحسية ، وتسمح لنا الحركة المتصلة بالطاقة النفسية التى يطلق عليها « ليبيدو Libedo » بتقسيم هذه النماذج الى انطوائىة وانبساطية ، وجميع النماذج الأساسية يمكن أن تندرج تحت أحد هذين النوعين طبقا لما يسيطر عليها من استعداد انطوائى أو انبساطى ، فالنموذج التأملى يمكن أن ينطوى أو ينبسط ، أى ينتمى الى أحد النوعين ، وهكذا بقية النماذج ، أما تقسيمها الى معقولة ولا معقولة فهو صادر عن نقطة انطلاق مختلفة لاشأن لها بالانطواء والانبساط» (١) .

أما عن السمات التى يمتاز بها كل نموذج فيكفى أن نورد هنا تلخيصا لسمات النموذج المنطوى حتى تتضح أمامنا طبيعته :

أولا : غلبة العوامل الذاتية على العوامل الموضوعية فى توجيه سلوك الفرد .

ثانيا : خضوع السلوك لمجموعة من المبادئ المطلقة والقوانين الصارمة دون مراعاة لما تقتضيه الظروف من مرونة فى التصرف .

ثالثا : افتقار الشخص الى القدرة على التكيف السريع وتحقيق التوافق بينه وبين البيئة الاجتماعية .

رابعا : اسراف الفرد فى ملاحظة حالته الصحية ومعالجة أمراضه .

(١) انظر : Jung, C. "Tipos Psicologicos". Trad. Buenos Aires, 1972, pp. 646-676.

وقد نشر هذا الكتاب بالألمانية لأول مرة فى زيورخ سنة ١٩٢١ .  
(م ١٠ - منهج الواقعية)

خامسا : تحقيق الشخصية لعملية التوافق عن طريق النكوص  
واللجوء الى عالم الوهم والخيال .  
سادسا : استهداف الفرد لنوع خاص من الأمراض النفسية ألا وهو  
« الوسواس » (١) .

\* \* \*

ونستطيع بالتالى أن نتوقع النمط النموذجى الذى ينتمى اليه  
الانسان الواقعى عموما ، وهو ما يؤكد « يونج » بقوله : لا يوجد نموذج  
بشرى يدانى فى واقعيته النموذج التلقائى المنبسط ، فاحساسه الموضوعى  
بالأشياء متطور الى أقصى درجة ممكنة ، ان تتجمع فى حياته التجارب  
الواقعية عن موضوعات محددة وان لم يستخدمها ، وربما لا تصل  
معاشيته فى بعض الأحوال الى المستوى الذى تستحق فيه صفة  
« التجربة » الا أن ما يتلقاه عن الخارج من معطيات يفيد به بالدرجة  
الأولى فى تقنين معطيات جديدة ، وكل ما يدخل فى دائرة اهتمامه  
يمكن اكتسابه عن طريق التلقى الخارجى الذى لا يبد وأن يفيد فى هذا  
المصدر (٢) .

الى أى مدى يصدق هذا التعريف على الكتاب الواقعيين أنفسهم ؟  
هذا هو أقرب سؤال يتبادر الى الذهن بعد عرض نظرية « يونج » فى  
النماذج النفسية التى وان كانت تعد خطوة هامة من الوجهة العلمية  
التحليلية فى دراسة الشخصية الانسانية الا أنها تتخذ منطلقات لها  
مختلفة عن النماذج الأدبية ، فهى تصب اهتمامها على الدائرة الفردية  
البحثية ، ولا تكاد تتجاوزها بعملية التجريد والتصنيف حتى تعود اليها  
مرة أخرى لتمعن حالة كل فرد على ضوء النوع وأعراضه أو خصائصه  
النفسية الداخلية الصرفة .

(١) أنظر : د. يوسف مراد ، « مبادئ علم النفس العام » القاهرة ١٩٤٨ ص ٣٤٨ .

(٢) نفس المصدر عن « النماذج النفسية » ليونج ص ٤٨٦ .



أما النماذج الأدبية فهي وإن لاحظت الأفراد لا تغفل علاقاتهم الديناميكية بالمجتمع ولا الظروف الخارجية التي ينغمسون فيها ، وعندما تخطو نحو التجريد والتكثيف لا يصبح من الممكن العودة مرة أخرى الى النطاق الفردى الداخلى • الا أن الذى لا شك فيه هو أن الاضافات العلمية التى قدمها « يونج » لفكرة النموذج عموما قد أثرت على جميع المستويات الفكرية والفنية •

\*\*\*

ويعتبر الاهتمام بالنموذج عالميا فى نظرية الواقعية بأكملها ، وحتى ذلك النموذج المفروض مسبقا الذى عرفته الآداب الغربية فى شكل كثير من الأبطال قد تحول الى نموذج للحياة الواقعية نفسها ، ولم يعترض على النموذج فى بداية رواجه فى الأدب سوى الناقد الايطالى « دى سانكييتس » الذى علم « بنديتو كروتشيه » الاصرار على الطابع الفردى المحدد فى الفن ، ومن عباراته الأثيرة قوله : « ليس من الدقة فى شئ القول بأن أخيل كان نموذج القوة والشجاعة ، أو أن تيريتس كان نموذج الجبن ، فأخيل هو أخيل وتيريتس هو تيريتس » ، كما كان نفس الناقد يعتبر أن النموذج ليس سوى عملية تحليل تتم بمرور الوقت ، ويرى بها الخيال الشعبى فى أفراد مثل « دون كيشوت » و « سانشويانثا » و « تارتوف » و « هاملت » مجرد نماذج محرومة من فرديتها (١) • ومن الطريف أن بعض فلاسفة الواقعية فى ايطاليا الآن لا يزالون يرون نفس الرأى ، يقول أحدهم : « ليس النموذج الا شيئا مجردا ، فهناك مراب لكنه ليس « شيلوك » كما أن هناك رجلا شكাকা ليس « بعطيل » وآخر متردد حالم ولكنه ليس « هاملت » (٢) •

(١) انظر : La Giovinezza di Francesco de Sancits, Napoles, 1962, p. 314.

(٢) انظر : Caupan, Luigi, Cli ismi contemporanei, p. 64.

وقد تعددت الدراسات المخصصة للنموذج الأدبي فى روسيا أوائل القرن الحالى وارتبطت هناك بما يسمى تقليديا فى الأدب الروسى « البطل الايجابى » ومن هنا جاء التركيز عليه بعد اعلان الواقعية الاشتراكية باعتباره محور المشكلة السياسية للواقعية ، ولعل من أهم الدراسات فى هذا المجال البحث الذى نشره الناقد الروسى « جورج مالينكوف » عام ١٩٥٢ والذى عالج فيه من خلال النموذج مشكلة العالمية والخصوصية بالمفهوم الذى ورد عند « هيجل » للعالمية المحددة ، كما عرض لمشكلة البطل وتمثيله للواقع وبالتالي للتغيرات الاجتماعية الفعالة من خلال العمل الأدبى (١) .

وعندما ندرس تطبيقات المنهج النقدى الروسى نجد أنه ركز بحثه فى امكانيات الكتاب وقدرتهم على خلق النماذج ، اذ أن العصور الماضية تحيا فى ذاكرة الانسانية عن طريق هذه النماذج الكبرى ، « فهاملت » و « دون كيشوت » و « فاوست » يمثلون أعمق مضمون للعصور السابقة ، وخلقها كنماذج عالمية يتيح الفرصة لانقاذ ما فى الماضى من عناصر خالدة ، وقيمة الكاتب أو العمل الفريد تتوقف على مدى تعبيره عن آمال فترة من الفترات أو شعب من الشعوب لأن الكاتب يخلق نماذج حقيقية وخالدة عندما يحس بما يحرك المجتمع فى أعماقه الخفية وعندما يكون قديرا على التعبير عن حدسه فى شخصيات بشرية محددة تتحرك داخل اطار الأحداث الانسانية (٢) .

\* \* \*

والآن ما هو سر التركيب النموذجى للشخصيات ؟

ان الشخصية النموذجية ليست شخصية متوسطة ، اللهم الا فى بعض الظروف العابرة ، كذلك ليست شخصية فذة تظن أنها محور العالم

---

(١) انظر : Malenkov, Georg, Report to 19th Party Congress.  
(٢) انظر : Lukacs, Ensayos sobre el realismo. Ed. cit., p. 149.

حتى وان تجاوزت الحدود اليومية العادية ، وانما تصبح نموذجية لأنها موصولة في جوهر شخصيتها بالعوامل الموضوعية التي تحدد بعض الملامح الأساسية في تطور المجتمع ، فعندما تنبع حقيقة موضوعية اجتماعية ذات قيمة عالمية من الأعماق الأصيلة لشخصية ما ينبثق لدينا أدبيا نموذج حقيقي ، على أننا لو نظرنا الى هذه النماذج من الخارج لبدت لنا مبالغا فيها ، بيد أنها تكشف عن خصائص محددة لنموذجيتها ان تتركز في وجودها الملامح التي تحدد اتجاهها تاريخيا واقعيا ، دون أن تكون مجرد خطوط تجريدية ، فعندما نجد نماذج حقيقية من هذا النوع نستشعر على الفور العملية الجدلية بين ما هو خاص ذو اطار فردي محدد وما هو في نفس الوقت نموذجي عام .

فالواقعية تعنى الاعتراف بحقيقة هامة وهى أن الخلق الفنى لا يقوم على أساس فكرة التوسط المجردة كما تعتقد الطبيعية ولا على أساس مبدأ فردى يثقل في نفسه ويتبخر في الفراغ ، ولا على أساس التعبير عن الشيء الفريد الذى لا يتكرر ، وانما المقام الأساسى والفيصل الجوهري في التصور الواقعي للأدب هو تكوين النموذج كتركيب خاص يجمع في مجال الخصائص والمواقف معا العنصر الفردي بالعنصر النوعي بطريقة عضوية ، ولذلك يصبح نموذجا لا لطابعه المتوسط ولا لطابعه الفردي البحت مهما كان معمقا بطبيعة الأمر . وانما بالأحرى لما يصب فيه وينصهر به من كل اللحظات المحددة انسانيا واجتماعيا بطريقة جوهرية ، لأنه يمثل هذه اللحظات في أقصى فورانها . وفي أشد حالات تحقق امكاناتها المحتملة ، تمثيلا تتجلى فيه الأطراف المسنونة المصددة ، سواء في رأس الزاوية أو في نطاق الحدود الشاملة للانسان وعصره (١) .

\* \* \*

ولعل الفرق الحاسم فى الأسلوب بين الواقعية القديمة والحديثة - كما يلاحظ « لوكاشس » - يكمن فى تصور ما هو نموذجى فى وصف الأشخاص ، فقد لخصت الواقعية القديمة العناصر الجوهرية للنموذج فى الاتجاهات الانفعالية المتطرفة للأشخاص المتفردين بوضعهم فى مواقف مكيفة بشكل خاص لظهور هذه الاتجاهات الاجتماعية المحددة فى نتائجها المتطرفة ، ومن الواضح أن مثل هذه الطريقة فى عرض الشخصيات لا يمكن أن تتحقق بدون الارتباط العضوى بحدث متحرك ومعقد ، لكن الحدث ليس مبدأ شكليا يختاره الكاتب على هواه ، وليس أداة فنية يستخدمها كما يريد ، وإنما هو الصيغة الشعرية المنعكسة عن الواقع ، وفيها تتحدد العلاقات المتبادلة بين الشخصيات الانسانية فيما بينها أو تلك التى تربطها بالمجتمع أو الطبيعة . والصيغة الشعرية ليست فوتوغرافية ، لأن التركيز الشعرى أو طريقة عرض الواقع يمكن أن تنحو الى اتجاهات مختلفة ، ويمكن أن تبرز النزعات المتعددة ، ولهذا فهى تصبح أشد حيوية أو سطحية من الواقع الاجتماعى طبقا لاتجاهها ، كما أن وصف الانسان المتحجر فى بيئة تثير الاشمئزاز يجعل الأدب فى درجة أقل من المستوى الواقعى . وهذا هو المصير الذى انتهى اليه كتاب النصف الثانى من القرن الماضى طبقا لنفس الناقد لأن غيبة الحدث ووصف البيئة واحلال الانسان المتوسط محل النموذج انما هى ظواهر مميزة لانحلال الواقعية الذى تسرب من الحياة نفسها الى مجال الأدب . وبقدر ما كانت تقل وتضعف معاشية الكتاب للعالم الرأسمالى كعالم خاص بهم كانت تضعف قدرتهم على خلق أحداث حقيقية ، ولم يكن من الصدفة أن أهم الكتاب فى ذلك العصر الذين تمثلت فيهم على مستويات مختلفة وجهات تطور المجتمع قد كتبوا بلا استثناء قصصا خاليا من الأحداث ، بينما نجد أن القصاصين الذين كتبوا أعمالا تنسم بتكاثر الأحداث المنوعة لا يمثلون أكثر من حركة مضطربة محرومة من المضمون والمدلول الاجتماعيين ، وليست النماذج العرضية التى أبدعها هذا الأدب سوى

أشخاص متوسطى القيمة ، منقولة عن لاهركية الطبيعة الميتة ، فهم أبطال مزعمون أشبه بالرسوم الكاريكاتورية أو المهرجون التافهون ذوو العبارات الفارغة الرنانة والمواقف السطحية ، وتتجلى فيهم بوضوح النزعة التبيرية الكاذبة التى تتميز بها المواقف البرجوازية التقليدية (١) .

وقد واجه كتاب النصف الثانى من القرن الماضى فى روسيا نفس المشكلة النابعة من الواقع الذى أصبح لا يتكيف لصياغة خصائص متطرفة انفعالية وأخذ يصطبغ بعمق بالتيارات الاجتماعية التى أدت الى ظهور الطبيعية فى أوربا الغربية والى عرض الانسان المتوسط ، وقد حاول الكتاب اختراع الوسائل التى تساعد على الوقوف ضد هذا الاتجاه ، كى يعثروا من جديد - حتى فى هذا العالم المتصلب - على التكثيف الأقصى الضرورى لتوضيح القوى الأم فى المجتمع ، وليجعلوا من الممكن خلق النماذج والتسامى على المستوى الوسط ، وتتمثل عظمة الكتاب الروس فى هذه الفترة فى أنهم - بالرغم من ظروف الحياة هذه - قد استطاعوا أن يكتشفوا نوعا من الامكانية القصوى رفعوا بتحقيقها شخصياتهم من المستوى المتوسط الجامد ، وأثروا بنوع من النموذجية المتحركة حقيقة والتى تلائم عرض جميع التناقضات الاجتماعية ، وكانت الأداة الأولى فى تجاوز هذا المستوى المتوسط هى ابتداء المواقف القصوى فى نفس الظروف اليومية ، وهى مواقف لا تتعد عن محيط هذه الظروف فى مظهرها الاجتماعى ومضمونها الفنى ، وإنما هى على العكس من ذلك تبرزها بمهارة فائقة عندما تضغط بتوترها الأقصى على التناقضات الاجتماعية فتجسمها بأعظم قدر من الفعالية الحقيقية .

\* \* \*

وإذا كان الحدث فى القصة نتيجة محددة للعلاقات المتبادلة فى

الحياة العملية للأفراد فان الصراع صيغة أساسية للتأثير المتبادل بين المتناقضات ، وما يقوم بينها من توازن أو تضاد هو الذى يدل على الاتجاه الذى تسير فيه العواطف البشرية ، وكل هذه المبادئ الأساسية للتكوين الفنى انما تعكس بشاعرية مكثفة الصيغ العامة للحياة نفسها ، لكن الأمر لا يتصل بهذه الصيغ فحسب ، ان أن التعبيرات النموذجية العامة لا بد أن تكون فى نفس الوقت أحداثا خاصة فى المواقف النموذجية وعواطف ذاتية لأفراد محددين ، ومن هنا يخلق الفنان مواقف ووسائل تعبير يستطيع بواسطتها أن يبرهن على أن هذه العواطف الفردية تنمو خارج اطار العالم الخاص .

وهنا يكمن السر فى الارتفاع بما هو فردى الى مستوى النموذجية دون حرمانه من بروزه الفردى ، بل على العكس من ذلك يبذل جهدا كبيرا لإبرازه ، ويتيح هذا الوعى للفرد تفجير انسانيا للقوى الكامنة فيه ، مثل العواطف المنطلقة الى أبعد مداها ، والتي لا نجدها فى الحياة نفسها الا فى الاحتمالات الخاضعة للنية والامكانية ، وبهذا يعتمد الصدق البشرى فى عكسه للواقع الموضوعى على شئ هام ، وهو الارتفاع بما كان عند الانسان مجرد امكانية الى مستوى الواقع المصور .

وتتمثل العظمة الشعرية فى اعطاء هذه الامكانية المضمرة تحقيقا كاملا .

ومن الواضح أن القدرة على التعميم الفكرى للشخصية المصورة تقوم بدور هام ، ان يصبح التعميم مجرد تجريد أجوف لو كان الارتباط بين الفكر المجرد والمعيشة الشخصية غير ملموس ، أما فى حالة الفنان القدير على تصويرها بكل ما فيها من حياة فان التحام عمله عندئذ بالأفكار لا يضير تحديده الفنى بل على العكس من ذلك يقوية ويخصبه (١) .

فمن الملامح الهامة للنموذجية - سواء فى الشخصيات أو فى المواقف - أنها خلق لا مجرد محاكاة ، وكلما تعمق المؤلف فى ادراك أبعاد عصره وكبريات مشاكله قل أن نجد فى وصفه المستوى اليومي للحياة ، إذ أن التناقضات الكبيرة تكل فى الحياة اليومية وتفقد حداثتها وتتلم عندما تختلط بالعوارض العديدة القيمة أو ترتبط بها ، وهى لهذا لا تصل اطلاقا الى درجة صافية حقيقية متفتحة ، إذ أن هذه الدرجة لا تبدو أمام أعيننا الا عندما نذهب بهذه التناقضات الى أبعد مداها ونكشف عن أعمق محتواها ، وهكذا فإن قدرة المؤلف العظيم على خلق شخصيات ومواقف نموذجية تتخطى حدود الملاحظة اليومية للواقع العادى ، لأن المعرفة العميقة بالحياة لا يمكن أن تقف عند هذا الحد ، وانما تتمثل فى خلق شخصيات ومواقف ربما كان من المستحيل وجودها بهذا القدر من الكثيف فى الحياة اليومية ، واعطاؤها الملامح الجوهرية لهذه الحياة نفسها بطريقة تجعلها ممكنة الرؤية ، وذلك عن طريق الارهاق والتحديد المتطرف لما هو جوهرى ، ليكشف - على ضوء الأثر المتبادل الصافى للتناقضات - عن كل القوى والاتجاهات الفعالة التى لا تبدو عادة فى الحياة اليومية الا بشكل مبهم وممسوخ .

فالنموذج يتميز بخاصية أساسية هى « التطرف » وإذا كان « دون كيشوت » يعتبر من أكثر الشخصيات نموذجية فى الأدب العالمى فلا ريب أن هناك كثيرا من المواقف فيه - مثل صراعه الشهير مع طواحين الهواء - تعد من أعظم المواقف النموذجية الناجحة التى صورت على الإطلاق ، مع أنها توشك أن تكون مستحيلة فى الحياة العادية ، ومن هنا يذهب النقد الى بعد من ذلك عندما يقولون ان ما هو نموذجى فى الشخصية والموقف يفترض مخالفة الواقع اليومي ، ويقارنون « دون كيشوت » بأهم محاولة استهدفت نقل المشاكل المصورة فيه الى الحياة اليومية فى قصة « تريستريم شندى » تأليف « ستيرن » التى لا نلثب أن نرى من خلالها الى أى درجة تقل فى العمق والنموذجية امكانية

التعبير فى الحياة اليومية عن هذه التناقضات ، لأن اختيار المادة نفسها من الحياة العادية يعتبر دلالة عند « ستيرن » على افتقاره للعمق واغراقه فى الطابع الشخصى . وعلى هذا فان خاصية التطرف فى المواقف النموذجية تأتى من ضرورة عرض أعمق ما فى الشخصيات الانسانية وأبعد مضمونات الحياة بكل ما فيها من تناقضات ، ولا شك أن مثل هذه النزعة نحو التطرف فى الشخصيات والمواقف لا نجدها فحسب عند كبار الكتاب ، بل قد تتراءى فى بعض الكتابات المتوسطة كاعتراض رومانتيكى على الحياة البرجوازية ، لكن هذا التطرف يتحول فيها الى غاية فى حد ذاته مما يكسبه طابعا غنائيا طريفا لا أكثر ، أما لدى كبار كتاب الواقعية فانهم يختارون الخصائص المتطرفة الحادة للأفراد والمواقف كمجرد وسيلة للتعبير الشعرى المناسب عما هو نموذجى فى أسمى أشكاله .

ولا يمكن أن ينفصل تصوير النموذج عن عملية التأليف كلها ؛ فلو اعتبرنا شخصية بمفردها استحالة علينا أن نجد فيها النموذج المطلوب ، لأن تصوير المواقف والشخصيات المتطرفة لا يتم ويتمخض عنه نموذج حقيقى الا ضمن الارتباطات الشاملة التى تتكشف من خلال السلوك المتطرف للفرد فى مواقف مسنونة حادة تكتسب فيها التناقضات أعمق تعبير لها عن عديد من المشاكل الاجتماعية المعقدة ، وبهذا الشكل فان شخصية الشاعر مثلا لا تصبح نموذجية الا بالمقارنة والتضاد مع شخصيات أخرى تعبر عن مناحى التناقض معه بقدر غير يسير من التطرف كذلك . والارتفاع بشخصية ما الى مستوى النموذج لا يتم الا نتيجة لمثل هذه العملية المعقدة المتنوعة المليئة بالتناقضات المتطرفة ، ولنأخذ مثلا شخصية معترفا بها كنموذج ناجح وهى « هاملت » فسوف نجد أنه بدون التناقض بينه وبين « ليرتز » و « هوارسيو » و « فورتيمبراس » لا يمكن للملامح النموذجية لهاملت أن تبدو على الاطلاق ، والسبب فى ذلك أنه خلال الحدث الغنى بالمواقف المتطرفة يمكن لاختلاف الشخصيات



أن تنبعث عنها انعكاسات فكرية ومزاجية متنوعة صادرة عن نفس التناقضات الموضوعية الجوهرية ، وبهذا الشكل يبرز أمامنا النموذج مجسماً في أتم أوضاعه .

\* \* \*

وتتصل بذلك خاصية أخرى للنموذج هي « الطابع الاستثنائي » لأن الارتباط بما هو عام شائع يأتي نتيجة لضعف الثقة - الضرورية تاريخياً - فيما هو استثنائي كتعبير عن العظمة الانسانية ، الا أن المجتمع كثيراً ما يقهر ويشوه الامكانيات الفردية الكبرى ، لهذا فان شخصية غنية في نموها مثل « نابليون » قد أيقظت حماساً لدى كبار الكتاب ، فأطلق عليه « جوته » « موجز الكون » ، الا أنه لتصوير شخصية يمثل هذا الثراء لابد من الفهم الشعري العميق لما هو استثنائي كواقع نموذجي اجتماعي ، وهذا يحتاج الى ثقافة أدبية هائلة في التأليف وخلق المواقف تعيين الكاتب على اكتشاف التعبير الحقيقي عن العنصر الاستثنائي في الانسان المتطور وتصوير أبعاده الشخصية والنموذجية في نفس الوقت .

وعندما يرتطم الوصف الأمين لجزء من الواقع - أو لركن من الطبيعة كما كان يقول « زولا » - بطريق مسدود فان هذا يأتي ضرورة من العجز عن الفهم الشعري والعقلي للواقع كوحدة حية شاملة ، وبذلك يؤدي الامعان في الوصف الجزئي الى مضاعفة التأثير العرضي وتفاقم فقر العمل الأدبي في استقامته الخطية وبساطته التي تعجز عن احتواء الواقع بالرغم من أمانته الحرفية في نسخه ، ولا يمكن لأية لوازم ذاتية أو نزعة مزاجية - على طريقة « زولا » - أن تتجاوز هذا الفقر ، لأن الشاعر الذي تنعكس لديه الحياة ككل حي زاهر وليست تلاميتاً من كسر محطمة هو الذي يصف قطاعاً من الحياة بطريقة نجد فيها كل ما هو جوهري في الموضوع متلاحماً في وحدة متنوعة حية .

ولعل « جوركي » يعتبر مثلاً واضحاً على جرأة الكاتب في اكتشاف البعد النموذجي في العنصر الاستثنائي للشخصية ، وذلك

لما سيغته عليه الحركة الثورية من ثقة فى الانسان وبغض لذل الفرد وتشويهه فى النظم المتداعية ، ولناخذ أبسط مثال ممكن من أعماله « نيلونا » بطة الأم ، المؤلفة بعفوية بالغة ، ويصفها المؤلف بالذات كحالة استثنائية مبعدا عنها جميع العوائق الخارجية ليسمح لها بالنمو الضرورى ، يموت زوجها مبكرا نسبيا ويندمج ابنها فى الحركة الثورية العمالية ، هذه الظروف تتيح « لنيلونا » أن تستيقظ من حالتها اللاواعية المنحصرة ، وتسمح لنا أن نتتبع طريق التعاطف الانسانى العفوى بغريزتها الثورية بعد أن يتزايد التقاؤها مع الحركة حتى تكتسب الروح الثورى الواعى ، هذا الطريق الذى تسلكه امرأة عاملة جاهلة ذات أصل ريفى يعتبر بلا شك طريقا غير عادى ، ويبرز المؤلف على وجه الخصوص هذا الطابع الاستثنائى فيه مبرهنا على أن الشباب فى المصانع أو الضواحي كانوا هم دائما حملة أعلام الفكر الثورى ، أما المعجائز فهم يترددون فى الانضمام اليه بالرغم من محبتهم له ، وكما يقول « ريين » - أحد أبطال القصة - « فان « نيلونا » ربما كانت أول أم تتبع ابنها فى طريقه .

ومع ذلك فان هذه الخاصية الاستثنائية هى التى تجعل موقف « نيلونا » نموذجا من وجهة نظر تطور الثورة الكامل ، فقد كان طريقها هو أكبر طريق سيسلكه فيما بعد ملايين العمال والفلاحين ، هذا الطريق الثورى النموذجى فى انبثاق الحركة العمالية قد صور هنا بعمق مفعما بالحياة الشخصية الفردية ونموذجيا فى نفس الوقت دون أن يكون فيه شىء عادى مألوف ، وبهذه الطريقة نرى « جوركى » أمينا للحقيقة بأدق معانيها وهو لذلك لا ينحصر اطلاقا فى تعبيره الشعرى بحدود الواقع السطحى المسكين الجارى فى الحياة اليومية ، بل يجتهد فى العثور على التعبير الكامل عن محصلة التطور الأخيرة (١) .

\* \* \*

ويشترط فى تكوين الموقف النموذجى أن تكون الصدفة فيه ضرورية ، فإذا كان الأدب فى سعيه للوقوع دائماً على ما هو جوهري لا يستطيع أن ينبذ الظواهر العرضية فإنه ينتقى منها ما يساعده فى الوصول الى غايته ، ولهذا فإن الصدفة فى الأدب لا بد وأن تختلف عنها فى الحياة ، ففى الواقع تعمل ملايين الصدف ، وانطلاقاً من مجموعها تتبلور الضرورة بالتدريج ، لكن الأدب فى مقابل ذلك ينبغى أن يجسم هذا العدد اللانهائى ويكثفه فى حالات محددة ، فى الأدب لا يسمح الا بالصدف التى تبرز المعالم الجوهرية للحدث والمشكلة التى يدور حولها فى خصائصها المركبة الماكرة ، فإذا قامت الصدفة بهذه الوظيفة أصبحت ضرورية مهما بلغت من الغرابة ، ولنتذكر مثلاً منديل « عطيل » حيث نرى أن خاصية التطرف فى توافق الصدف وما يبدو على حيلة غريمه « يا جو » من طابع فظ هما اللذان يساعدان على إبراز الجوانب النبيلة فى شخصيتى « عطيل » و « ديدمونة » من ناحية ، وافتقارهما الكامل للحدس فى تناول الأمور من ناحية أخرى ، وكل هذا ضرورى لنمو الحدث وانتهائه الى المصير الفاجع الذى انتهى اليه من خلال موقف نموذجى مكثف بالرغم من اعتماده الأساسى على الصدفة ، بل بفضل اعتماده بالذات على هذه الصدفة ذات الطابع الاستثنائى الخاص .

\* \* \*

ويقاس عمق النموذج بمدى ارتباطه بالحياة كرصيده المباشر من ناحية ومدى تجسيم المصير الاجتماعى فى ظروفه الفردية من ناحية أخرى . وذلك لأن الرصيد الانسانى للشعر العظيم انما هو الحياة الغنية المفعمة بالمحتوى ، وهذا لا يصدق فقط على أساس وجهة النظر المادية للحياة وتجاربها وانما باعتبار أعرق مشاكل الابداع الفنى كذلك ، فلا بد للكاتب أن تكون حياته غنية حتى يستطيع أن يصور ما هو نموذجى حقيقة ، إذ أن الابتعاد عن الحياة لا يؤدى الا الى عجز الكاتب عن خلق

شخصيات غير فردية ، وحتى لو استطاع أن يعبر الحدود الفردية فسوف يضيع وسط تجريدات فارغة غريبة عن الحياة .

فالنماذج الواقعية تتكون فحسب عندما يتاح للكاتب أن يقوم بعملية مقابلة ، خصبة وصارمة ، معاشة فى الحياة العملية ومبررة من خلالها ، بين أفراد متعددين ، وعندما تكشف هذه المقابلة عن الأسباب والقوانين الفردية والاجتماعية وما بينهما من تشابه . وكلما كانت حياة الشاعر أغنى وأعمق استطاع أن يعقد أواصر القرابة بين الخصائص المتفردة ، وأن يجعلنا ندرك فى النموذج المصور الاتحاد بين اللحظة الفردية والاجتماعية ، وأن يصف الشخصية بشكل حقيقى مثير للاهتمام من وجهة النظر الشعرية نفسها . وإذا كان القارئ يتنسم وهو يتأمل لوحة واقعية من « جوجول » مثلا نفحة الحقيقة النابضة فان هذا لا يحدث لأن الكاتب قد استخدم لكشف القناع عن هذه الحقيقة وسائل خارجية أو استطرادات أدبية أو شروح مغرضة ، وانما لأن الحقيقة الرهيبة تفضح نفسها بنفسها من خلال الوسائل الفنية التى تتميز بها الواقعية ، يقول الممثل الهزلى فى ختام « المفتش العام » لجوجول « مم تضحك ؟ .. اضحك من نفسك ! » ومن وجهة النظر الجمالية فان فلسفة هذا الأدب تعنى كفاحه ضد النظريات التقليدية التى تفصله عن رصيده الأعظم وهو الحياة . ولهذا فقد وجد النقاد أن الطابع العالى عند « بلزاك » محدد وحى دائما ، ومرد ذلك الى أنه يتصور شخصياته المتفردة فى لحظاتها المتميزة بطريقة عميقة لا تفقد فيها « اللحظة الفردية » أهميتها ، بل تتأكد وتتحدد فى نفس الوقت الذى تكتسب فيه تعقدا وخصوصية بالمناخ الاجتماعى الذى يحيط بها والذى تعتبر من نتائجه ومحصلاته ، وعلى هذا يتجلى خيال « بلزاك » بالذات فى أنه يختار ويحرك شخصياته بطريقة تضعها فى قلب الأحداث ، وتجعله دائما يتمثل خصائصها الفردية التى تنير الجانب الجوهرى فى التطور الاجتماعى مما يجعلها تصبح فى نفس الوقت تمثيلا كاملا عميقا للحظة العالمية .

وهناك سؤال هام يتصل بموضوع النموذج فى العمل الفنى وهو :  
هل هو نفس البطل أم لا ؟ ولماذا ؟ .

ولا شك أن تصوير الملامح الفكرية له أهمية كبرى من وجهة نظر التكوين الفنى ، فكل شاعر عظيم يضع فى أعماله نوعا من « المراتب » لشخصياته ، هذه المراتب لا تتحدد نتيجة لخصائص المحتوى الاجتماعى للعمل فحسب ، ولا لأيدولوجية الكاتب ، ولكنها تمثل فضلا عن ذلك الوسيلة الجوهرية لتجميع الشخصيات من المركز الى الطرف وبالعكس ، وهى لذلك ذات أثر حاسم فى التكوين ، اذ أن كل عمل شعري واقعى لابد وأن يتضمن مثل هذه المراتب ، فالمؤلف يعطى لشخصياته « رتبة » محددة عندما يجعلها شخصيات أساسية أو ثانوية ، وهذه من أقوى ضرورات الصياغة والتكوين الفنى ، مما يجعل القارئ يبحث غريزيا عن هذه المراتب ويشعر بعدم الرضا الداخلى ان لم يجدها ، أو وجد الشخصية الرئيسية لا تحتل المرتبة اللائقة بها طبقا لضرورة التكوين .

وتتبع المرتبة التى تحتلها الشخصية الرئيسية جوهريا من درجة وعيها بمصيرها ، وقدرتها على الارتفاع الواعى بما هو شخصى وخاضع للصدفة فى مصيرها الى مستوى معين من العمومية ، ولذلك فإن « شيكسبير » بالرغم من أنه مارس فى مسرحياته طريقة توازى المصائر المتشابهة الا أنه يعطى لشخصياته الرئيسية - من خلال قدرتها على التعميم الواعى - مرتبتها وكفاءتها كشخصية رئيسية فى مجموع العمل ، ويكفى أن نذكر حالاته المتوازية المعروفة مثل « هاملت - ليرتز » و « لير - جلوستر » حيث يرتفع بالبطل الرئيسى فوق الشخصية الثانوية بالذات لأن خصائصه الشخصية العميقة تتمثل فى أنه لا يحيا مجرد قدره الفردى بطريقة عفوية فى ظروف الصدفة المباشرة المحيطة به ، كما أنها ليست ردود فعل عاطفية على هذا القدر ، بل لأن لب شخصيته يتمثل فى أنه يطمح بالحدس وبكل حياته الداخلية الى أن يخرج مما فرض عليه ، يريد أن يحيا قدره الشخصى فى عموميته وارتباطه بالمجموع ،

بطريقة تجعل الملامح الفكرية الثرية المنوعة تساهم جوهريا فى أن تحتل شخصيته الشعرية المركز الرئيسى المنوط بها فى التكوين الفنى بشكل بالغ الحيوية والاقتناع .

بيد أن البطل النموذجى وإن مثل الواقع لا يشترط أن يمثل الصواب دائما ، لأنه إذا كانت الملامح الفكرية المجسمة فى الشخصية الرئيسية تعتبر شرطا ضروريا لتوضيح المركز الرئيسى فى التكوين الفنى فانهما لا تحتاج بالضرورة الى أن تعرض التصورات الدقيقة من وجهة النظر المتصلة بالمضمون ، ومن هذه الناحية فاننا عند دراسة بعض أبطال « شيكسبير » و « جوته » نجد أن « كراسيو » على حق دائما أمام « بروتو » و « كينت » أمام « لير » و « أورنين » أمام « ايجمونت » ومع ذلك « فبروتو ولير وايجمونت » هم الذين يصلحون للقيام بدور الشخصيات الرئيسية بفضل ملامحهم الفكرية المحددة ، إذ أن هذه المراتب لا تقوم على المعايير الفكرية المجردة وانما تعتمد على التطور المعقد للعمل الفنى فى كل حالة ، فليست المسألة هى التعارض المجرد بين ما هو حقيقى وما هو زائف ، ومن أجل ذلك فإن المواقف التاريخية أكثر نعقيدا وتناقضا مما نتصور عادة ، والأبطال المأساويون فى التاريخ لا يرتكبون أخطاء بالصدفة ، وانما ترتبط أخطأؤهم بضرورة بأهم المشاكل فى الفترات الحرجة ، « فبروتو » بالذات هو الذى يمثل عند « شيكسبير » مثل « ايجمونت » عند « جوته » الملامح النموذجية المميزة للصراع المأساوى فى مرحلة معينة وبشكل خاص ، وإذا فهمنا هذا الصراع الاجتماعى بعمق كاف وحس دقيق أمكننا أن ندرك سبب التركيز على هذه الشخصيات بالذات إذ تتمثل فى خصائصهم ولامح تفكيرهم كأفراد معالم الصراع المطلوب تصويره بأوضح الطرق وأكثرها إيحاء .

\*\*\*

وقد قدم « أراجون » فى تحليله لبعض الأعمال الأدبية تصورا

طريفاً يمكن اضافته الى النموذجية فى الشخصية والمواقف هو « نمذجة الروح » (١) وذلك عند دراسته لقصة « أندريه ستيل » « الصدمة الأولى » التى يبرز فيها خصائص شخصياته لا من خلال شكلها الخارجى - من أنف طويل أو أسنان بارزة أو ملابس معينة - أو غير ذلك من التحديدات المبسطة المألوفة فى الطبيعة التى تعنى بالمظهر الخارجى ، وإنما يتحدد الأبطال اجتماعياً ويتميزون فردياً بلون من « نموذجية الروح » يعتمد فيه المؤلف على طرائق التفكير ومضمون الاتجاهات الاجتماعية والخواص السلوكية المميزة لكل واحد منهم ليبرز صورهم ، وهى وسائل ماهرة فنياً ، فأمين التنظيم السرى مثلاً ليس من الضرورى أن يكون مرسل اللحية أو حليقها ، لكن طريقته فى السلوك مع الآخرين ، ومقاطعته لأحد زملائه فى اجتماع التنظيم - إذ لا يطبق السكوت على أية فكرة زائفة تغرى الآخرين وتكتسب الأنصار - هو ما يميزه كنموذج لا يخطئ طول القصة ، مع ملاحظة أن هذا يختلف جد الاختلاف عن القصص السيكلوجى الذى يصبح هدف مؤلفيه التلذذ بتعرية جهاز النفس البشرية للتدليل على مدى معرفتهم بدقائق عمليات التفكير والشعور ، مما يمكن أن يعد من قبيل « الفن من أجل الفن » ، أما فى حالتنا فإن الشخصية تتحدد بفضل حياتها الداخلية ، لا عن طريق العقد النفسية ، وإنما عن طريق الاستبصار العميق للظروف التى تصنع فيها الحياة شخصاً ما ، ومن هنا فإن نمذجة الروح لها عمقها المختلف عن التحليل النفسى ولا يمكن الوصول إليها بوصف الخواص الخارجية للشخصية كذلك .

على أن هناك وظيفة أخرى للمواقف النموذجية يشير إليها بعض النقاد المحدثين ، وهى أن هذه المواقف التى تتجلى فيها حدة العصور الفنية الى أقصى مداها وتركز على أهم الظواهر فى نظر الفنان تكتسب دلالة خاصة هى التعبير عن الجانب العاطفى ، إذ أن شبكة الصور التى

---

(١) راجع المصدر السابق لاراجون ص ٦٩ .

يتكون منها مجموع العمل الأدبي لا تترجم فحسب تفسير الفنان للواقع الذى يصوره . ولكنها تعبر أيضا عن علاقته العاطفية بهذا الواقع ومدى قوة وعمق تصوره له واحساسه الوجدانى به(١) .

وقد حاول بعض النقاد الغربيين نقد نظرية النموذج الواقعية وذلك بإبراز ما يكمن فيها من عناصر مثالية أو سياسية ، يقول « ويليك » أنه اذا كان الفن لا يؤدي وظيفته الا من خلال أنماط وأخيلة وأحداث ومشاعر فان نقاد الواقعية قد ركزوا على تصور النماذج باعتبارها القنطرة التى تصل ما بين الواقعية والمثالية ، فالنموذج بهذا ليس معناه مجرد الحد الوسط أو الممثل للواقع ، وانما على العكس من ذلك هو نموذج مثالى ، نمط أو بطل ينبغى على القارئ أن يحاكيه فى الحياة الواقعية ، وقد نادى عالم الجمال الاشتراكي « مالاينكوف » بأن « النموذج هو المجال الرئيسى للكشف عن روح الحزب فى الفن ومشكلته دائما سياسية » وبهذا ينصب معظم النقد الأدبي فى روسيا على الشخصيات والنماذج حيث يعاب على المؤلفين عدم تصوير الواقع بطريقة سليمة ان أهملوا دور الحزب أو لم يبرزوا تعاطفهم مع بعض الشخصيات(٢) .

ولا شك أن هذا تبسيط شديد لطبيعة النموذج الأدبي ووظيفته الفنية فى الواقعية ، وهى أعمق وأخصب - كما رأينا - من مجرد التوجيه السياسى ، إذ ترتبط أساسا بالتكوين الفنى للشخصيات والمواقف ، وبالوسائل الجمالية الضرورية لتكثيف العناصر الجوهرية فى الحياة وتحليل قوانين وشروط عرضها الناجح فى الأدب ، وقد رأينا أن كتاب الواقعية سادرا ما يتخذون أمثلتهم من الأدب الاشتراكي وغالبا ما يتناولون أمهات الأدب الكبرى مما يؤكد لديهم طابع العالمية الآصيل .

(١) انظر : G. N. Pospelov. Literatura y sociologia. Trad. Buenos Aires, 1967, p. 83.

(٢) انظر : Wellek, Conceptos de critica literaria. Ed. cit., p. 257.



## منظور المستقبل وروح الملحمة والشعر

بقيت أمامنا بعض القضايا المتناثرة التي تكمل أسس الواقعية الجمالية نوجزها معا الآن باعتبارها متكاملة الى حد ما وان لم تكن تعتمد على وحدة موضوعية متماسكة كما رأينا فى الأسس السابقة التي تعد محور النظرية الجمالية الواقعية .

وانطلاقا من الأسئلة الفلسفية التقليدية التي طالما طرحها الانسان على نفسه : من أين ؟ والى أين ؟ - ولندع جانبا السؤال الثالث وهو - لم ؟ - فان الترتيب الطبيعى بين هذه التساؤلات هو أن يكون السؤال الأول هو الذى يحدد الثانى ، أى أن الماضى هو الذى يحدد الحاضر ويكيفه بشروطه وأن المستقبل ينبت من الحاضر ، ولكن الأمر فى الأدب يختلف عن ذلك ، بل هو على العكس من هذا تماما ، وهنا نلمس أحد الفروق الجوهرية بين الواقع وتصويره الجمالى فى الأدب .

فما يسمى « منظور المستقبل » فى الأدب يعنى من الوجهة الموضوعية الاتجاهات التي تحدد طريقة تطور الأحداث وتحكم مسيرتها ، وهى اتجاهات ماثلة فى الحاضر وان كانت غير مرئية أو متميزة عن غيرها من العوامل العارضة ، كما يعنى من الناحية الشخصية قدرة الأدب على التقاط هذه الاتجاهات الأساسية وادراكها بوضوح وعرض الأحداث الماضية عليها لاختيار ما يتصل بها ويؤدى اليها ، ومن هنا كان المستقبل « الى أين ؟ » هو الذى يتحكم فى الماضى « من أين ؟ » فى الأدب ، وكانت النتيجة هى التي تحدد الأسباب فنيا خلال عملية الخلق ، وكلما كان حدس الكاتب بالعوامل « الديناميكية » الفعالة قويا ورؤيته من منظور المستقبل واضحة ، كان أقدر على بناء عمله على أساس واقعى حقيقى ،

واكتسبت جميع تفاصيله المنتقاة - مهما دقت - قيمتها فى تحديد مسار التطور والتنبؤ العميق الخفى بالنتيجة .

ولهذا عندما نتحدث عن منظور المستقبل يمكننا أن نعرفه بإيجاز طبقا لفلاسفة الواقعية فيما يلى : -

١ - يشير منظور المستقبل الى ما لم يوجد بعد ، ان لو كان قد وجد بالفعل لما أصبح منظورا بالنسبة للعالم الذى يجسمه .

٢ - هذا المنظور ليس عالما مثاليا وليس مجرد حلم ذاتى ، ولكنه النتيجة الضرورية للتطور الاجتماعى الموضوعى الذى يعبر عن نفسه بطريقة شعرية من خلال خصائص نموذجية للشخصيات والمواقف .

٣ - وهو موضوعى لكنه ليس قدريا جبريا ، ان لو كان قدريا متشائما لم يصبح منظورا مرجوا ، ولكنه منظور فى حقيقة الأمر لأنه لم يتحول الى واقع بعد ، ولكنه اتجاه لا مفر من أن يتحول الى واقع من خلال أفكار وأعمال الشخصيات التى يتمثل فيها التعبير العظيم عنه كاتجاه جماعى .

٤ - وهو اتجاه يتم بطرق متشابهة ، وربما مختلفة الى حد كبير عما اعتدنا تمثيله فى الأدب .

ويضرب النقاد (١) مثلا على ذلك بنهاية « الحرب والسلام » « لتولستوى » حيث نجد أن قصة الحرب أو السلام نفسها قد انتهت عندما انتصر الروس فى الدفاع عن وطنهم ، كما تم التقاء الشخصيتين الأساسيتين وهما : « ناتاشا » و « بيري » ، وبهذا فقد انتهت القصة عمليا ولكن المؤلف يضيف اليها خاتمة لا يعرض بها فحسب التطور التالى لعلاقة البطلين ، بل يمس مصائر شخصيات أخرى رئيسية فى

---

(١) أنظر : Lukacs, Problemas del realismo. Ed. cit., p. 397.

لون من التصوير المسبق للمستقبل الذى سيعقب القصة ، ونرى أن الحوار الذى قام به « بييرى » فى « بטר سبورج » خلال عودته الى وطنه يتحرك فى اتجاه ثورة داخلية فى روسيا ، ثورة يحمل لواءها النبلاء التقدميون ، هذه الحركة التى تتحقق تاريخيا فيما بعد ، ولكن حلم « بولكونسكى » الشاب يعرض لنا بوضوح الى اين تتجه الأحداث فى هذا الصدد ، وهكذا نجد مثالا لمنظور له معنى تاريخى عميق بطريقة فنية صائبة ، لأن أهم ما ينبغى استنباطه من نموذج « تولستوى » هذا هو أن المنظور لا يكون واقعيا حقيقة وأصلا الا اذا نبع من اتجاه تطور الأفراد المحددين الذين يتكون منهم العمل الفنى ، ولم يعرض كحقيقة اجتماعية عامة مستقلة لا تمت بصلة حميمة شخصية قوية بمجريات أحداث الرواية ومصائر شخصياتها الخاصة .

\* \* \*

ويختلف منظور المستقبل أساسا عما يعرف فى الأدب والفن بالنهاية السعيدة ، إذ أن الـ « هابى اند » ليست الا نهاية متفائلة لا تمتلك قدرة الاقناع الاجتماعى ولا تخضع لأى بداهة نابعة من التكوين الحقيقى للأفراد وللنماذج فى المواقف المحددة ، وإن الخطأ الفادح فى الهياكل الأدبية — مهما كان نبيل مقاصدها — يكمن على وجه التحديد فى أننا غالبا ما نتمددى التفاؤل الصحيح المبرر الى هذا التفاؤل التافه الذى يحاول عبثا تزيين الحياة بأصباغ النهايات السعيدة الساذجة ، ومسئولية الكتاب الكبرى تتمثل فى اكتشاف أعماق الواقع ودوائه ، فمن السهل عليهم أن يعرضوه كأنه يتحرك ويتحقق بمجرد التمنى وتحريك الشفاه بالدعاء ولكنه أشد تعقيدا بمنعطفاته ولفه ودورانه ومكره ، وإذا كان كل الأفراد يقومون بهذا اللف والدوران كى يحققوا أغراضهم الشخصية ، وبهذا الدهاء يصل الفرد تقريبا الى ما يريد ، فإن الحكمة الشعرية تتمثل فى العثور من خلال هذا الدهاء على ما هو نموذجى وفردى معا من الأهداف العامة .

والمؤلفون الذين لا يستطيعون ادراك وأستبصار الخطوة التالية التى لا مناص للمجتمع من أن يخطوها لا يفقدون قدرتهم على الاقتناع فحسب ، بل يشيخون بسرعة مذهلة ، ولنلق نظرة على « المقابر الأدبية » حيث تتراكم مئات الأعمال التى طوى الموت صفحاتها ونسأل : لماذا تترقد هكذا ؟ وسنجد الجواب ماثلا فى منظورها الشعرى للمستقبل الذى لم يعد صالحا للحياة أو لم يكن صالحا منذ البداية ، اذ أن الشخصيات التى يتم تصورها على أساس زائف - من ناحية المنظور الانسانى - لا تحمل سوى حياة الأشباح . ان الواقع يتابع مسيرته الخاصة مستقلا عن الكتاب وتفكيرهم ، واذا لم يستطع الكاتب أن يدرك الخطوة الواقعية التالية وأخذ يتشدد بخطوات أخرى تسقط فى الفراغ الزائف ، فان الواقع سيأخذ رغما عنه مجرد الصحيح ، وتصبح الشخصيات التى تم تصويرها بهذه الطريقة مجرد أشباح وهمية لا يمكن للحياة أن تتدفق فى عروقها .

\* \* \*

وليس معنى هذا أن منظور المستقبل فى الأدب الواقعى يعتمد أساسا على النبوءة السياسية الصائبة عند تصويره لما هو جوهري فى كل مرحلة تاريخية ، اذ لو كان الأمر كذلك لما استطاع كبار كتاب القرن التاسع عشر من أمثال « ستندال » و « بلزاك » و « ديكنز » و « تولستوى » أن يخلقوا النماذج الكبرى التى أبدعوها ، فكثيرا ما نجد تنبؤاتهم السياسية المباشرة غير صائبة ، الا أن نماذجهم لا تخطئ فى تمثيلها للواقع وخمائر المستقبل ، ولا يمكن ارجاع صوابها الى مجرد الصدفة أو الحدس المبهم ، ولكن هناك علاقة حيوية بالغة الأهمية بين المنظور والنموذج على أساسها يتمكن الكاتب الواقعى الموهوب من ادراك وتصوير الاتجاهات التاريخية والاجتماعية المنبثقة من الواقع بدون أن يعنى ذلك على وجه الضرورة تطابقا كاملا مع التطور السياسى ، لأن المهم فى الأدب انما هو رصد صيغ السلوك الانسانى فى مجراها المتغير ، وتقييم تطورات

النماذج الموجودة بالفعل وقيام نماذج أخرى ، وفوق كل ذلك التعرف على العناصر الجوهرية داخل العملية التاريخية نفسها (١) .

\* \* \*

وعلى ذلك تعتبر الصبغة التاريخية من معالم الواقعية المميّزة ، ويقصد بها على وجه التحديد وضع الأحداث - حتى المعاصرة منها - فى إطارها التاريخى الذى تكشف به عن التطور النشط للمجتمع فى مرحلة محددة ، وابتداء من « ستندال » فى قصته « الأحمر والأسود » يرى النقاد الواقعيون أنه يلتحم بالواقع الشامل ، سياسيا واجتماعيا واقتصاديا ، وأنه واقع تاريخى محدد ومتطور باستمرار ، وكذلك فإن « بلزاك » يضع أحداثه فى قلب المجتمع الفرنسى المتغير عقب سقوط « نابوليون » ، كما نجد بطل « فلوبير » « فيدرىك مورو » يعيش ثورة ١٨٤٨ ، وبهذا لا مناص من أن نعثر على تعارض الألوان التاريخية فى إنتاج الواقعية .

وقد خص فيلسوف الواقعية (٢) القصة التاريخية بدراسة مطولة استوعب فيها مراحلها ومؤلفيها ، وانتهى الى نتيجة هامة من وجهة نظر الواقعية وهى انه لا أساس لاقامة فوارق نوعية داخل فن القصة ، ولا معنى لاعتبار القصة التاريخية جنسا مستقلا بذاته ، وكأن الواقع الجوهري فى الماضى يختلف عن الواقع المعاصر ، أو بتعبير أدق كأن الانعكاس للسياق الشامل للحياة الاجتماعية الذى يعد هدف الكاتب الواقعى سيعدل أسسه طبقا للمراحل الزمنية ، وقد كان اعتبار القصة التاريخية جنسا مستقلا بذاته نتيجة لابتعاد الكتاب المبدعين عن الواقعية الاصلية وعدم تبلور مبادئها الجمالية ، أما وقد اتضح ذلك الآن فلم يعد هناك مبرر لهذا التقسيم .

(١) انظر : Lukacs, La significacion actual del realismo critico, Ed., cit., p. 72.

(٢) انظر : Lukacs, Georg. The Historical Novel, Boston, 1963.

وقد حاول بعض النقاد الغربيين ، خاصة « ويليك » فى مؤلفه الضخم « تاريخ النقد الأدبى الحديث » القاء ظلال من الشك على مبدأ التاريخية هذا بدعوى أننا نفرغ من قراءة كثير من الكتاب الواقعيين دون أن نجد لديهم الاطار التاريخى المحدد ، ويضرب مثلاً لذلك أعمال « تولستوى » التى قدم فيها فكرته عن الانسان « اللاتاريخى » مجرداً من جميع ملبساته وذكرياته التاريخية ومنسلخاً من المجتمع ومقتصرها على عناصره الأولى ، غير أن هذا التجريد لإبطال « تولستوى » ليس صحيحاً كما رأينا منذ قليل فى تحليل « الحرب والسلام » ، وحتى لو وجدناه فى بعض الأعمال الواقعية فأنه - فى نقده للتاريخية - لا يخلو من انعكاس تاريخى عميق لفترة محددة بدقة .

\* \* \*

ويتصل بالطابع التاريخى للواقعية صيغتها السياسية الأصلية بالمفهوم الذى كان يلمح اليه الكاتب السويسرى « كيلير » عندما قال « كل شئ سياسة » ، اذ ليس معنى هذه العبارة أن كل شئ يعود الى السياسة بطريقة مباشرة فجأة ، وانما معناه أن القوى الاجتماعية فى قمة تفاعلها هى التى تحدد على مستوى الأحداث معظم القرارات السياسية كما تؤثر أيضاً على كل مظاهر الحياة اليومية مثل العمل والصدقة والحب والزواج . هذه القوى الاجتماعية تنتج فى كل مرحلة نماذج بشرية محددة نرى تحركاتها فى كل مجالات الحياة والأنشطة الانسانية . وان تم ذلك بأشكال مختلفة ، وعظمة كبار الكتاب الواقعيين تتمثل بالذات فى عمق تصورهم وعرضهم لهذه الخصائص البشرية فى جميع قطاعات الحياة .

على أنه طبقاً لكبار النقاد لوحظ أن نقطة الضعف الواضحة فى الأدب الحديث هى تذبذبه بين طرفين كلاهما زائف : فهو إما أن يضع على مسرحه الأحداث السياسية بطريقة عارية مجردة ، دون أن يعرض

بواقعية جادة وعميقة العوامل الفعالة فى الحياة السياسية ، واما أن يلهث فى البحث عن ملجأ له فى ظل فكرة مفتعلة عن « الحياة النفسية » التى لا توجد منعزلة سوى على الورق ، وهى نزعَة مصطنعة لا تلقى بالا للحياة الاجتماعية .

وبين هذين الطرفين الزائفين لا يبقى أمام محب الأدب الحقيقى الا ترديد عبارة « كيلير » السابقة « كل شئ سياسة » والنفاذ معها الى جذور الحياة لتحديد العناصر الأدبية الجديرة بالبقاء (١) .

أما الروح المحمى للواقعية فيتمثل فى عدة خصائص من أهمها الشمول والرواية والاستبعاد ، وان كان يخضع فى نهاية الأمر لمنهج كل مؤلف وطريقته فى الابداع .

فالواقعية الحقيقية ترسم صورة للانسان فى شموله والمجتمع فى عمومه دون أن تنحصر فى المظاهر الجزئية ، إذ أن انحصار زاوية الرؤية بمعايير ناقصة لا يؤدي الا الى الافتقار والتشويه . وإذا كانت الاتجاهات الفنية السائدة تتميز اما بطبيعتها الداخلية المتفردة واما بالانعكاس الخارجى البحث فان الواقعية تقتضى الاهتمام بالجانبين ، وتعنى الطواعية والوضوح والوجود المستقل للأشخاص وعلاقاتها فيما بينها . وهذا لا يعنى بالضرورة انكار اللونية أو الحركة النفسية والأخلاقية ، وانما يعارض فحسب المغالاة فى حب اللون الخاص أو تقدير الحالات النفسية الوهلية التى تضر بالطابع الشامل للأشخاص والنمذجة الموضوعية لها وللمواقف التى تتحرك داخلها ، فمشكلة الواقعية الجمالية هى إعادة التصوير الفنى المناسب للانسان الشامل ، لكن لما كانت فلسفة الفن تنتهى دائما الى تجاوز الجانب الجمالى المحض فان المبدأ الفنى فى اصفى أعماقه سيكون مشبعا بلحظات اجتماعية وأخلاقية وإنسانية .

ويقتضى التكثيف الملحمى لشمولية الانسان تقطير حياته الخارجية وتحويلها الى شعر ، هذه الضرورة العليا فى القصص الملحمى هى التى عرفها « هيجيل » بأنها « شمولية الأشياء » (١) ، ومثل هذه الضرورة ليست تجريدا نظريا ، فكل قصاص كبير يدرك أنه لا يمكن أن ينشد الكمال فى آثاره ان كانت تفتقد هذا الشمول ، اذ لابد له من تصور كل أبعاد المجال الحيوى .

وكما قال « ايمرسون » ذات مرة ان الانسان بكامله ينبغى أن يتحرك دفعة واحدة ، وهذا هو سر التصور العظيم للخصائص الانسانية فى الأدب .

وأهم ما يميز الواقعية عن غيرها من المذاهب هو كيفية تصورها لشمولية الانسان والأشياء معا ، وارتباط الأحداث بالمصائر الفردية للشخصيات . وقد انطبعت فى ذاكرة القراء مثلا صور السوق والبورصة وكهوف المجرمين والمسارح ومسابقات الخيل التى عرضها « زولا » ، فمن هذه الناحية الوصفية الموسوعية لا تنقصه شمولية الأحداث ، لكنها تتمتع بحياة مستقلة تماما عن مصائر الأشخاص وتمثل لوحات ومشاهد هائلة دون أن تكثرث بالحياة البشرية التى تحتفظ باستقلالها الواقعى عنها ، وعلى أحسن القروض فهى تمثل شرفات مسرحية تظل على مصير الانسان لكنها لا تحدده .

فاذا قورن هذا بثناء وعمق شمولية الأشياء عند « تولستوى » مثلا أدركنا أهمية الطابع الملحمى عنده ، ولم يكن هو وحده الذى قارن « الحرب والسلام » بأعمال « هوميروس » ، لا لما تعرضه من كل مظاهر الحرب ، من البلاط وقيادة الجيش الى العصابات والسجون العسكرية فحسب ، وانما لشمولها كل مظاهر الحياة السلمية من المهد



الى اللحد . فلوحات « تولستوى » ليست مجرد خشبات يعرض فوقها صوره وأوصافه ، وانما هى ذات خصائص محددة تحقق شمولية الأشياء ، ولهذا تعتبر شرطا أساسيا فى التطور الداخلى لأبطاله وتعد صلة حميمة بين المصير الانسانى والعالم المحيط به .

وقد كان « جوته » يرى أن من خواص التأليف الملحمى تناول جميع الأحداث على أنها ماض ، هذا على عكس التمثيل الحاضر المطلق فى الحدث الدرامى . وفى هذا التقابل الدقيق يكمن أحد الفروق الهامة بين الشعر الملحمى والدرامى ، فبينما تضع الدراما أحداثها منذ البداية على مستوى تجريدى أعلى من الملحمه نجد أنها تركزها دائما حول محور أساسى للصراع ، فكل ما لا ينصل بشكل مباشر أو غير مباشر بهذا الصراع ينبغى ألا يبدو على الإطلاق لأنه عائق . أما فى الحدث الملحمى فان رصد الوقائع على أنها ماض يهدف الى الاختيار الشعرى لما هو جوهرى من خلال الثراء العريض لمادة الحياة نفسها ، وتقديمه بطريقة توقظ فينا الشعور بأنه تجسيم للحياة بأكملها فى جميع ارتباطاتها وأعماقها . ومن هنا فان الحكم بأن تفصيلا ما يمثل جزءا من الموضوع أم لا ينبغى أن يكون فى الملحمه بنفس التشدد الذى يبدو عليه فى الدراما . ونظرا لأن تشابك الحياة لا يتضح الا فى النهاية فان التجربة البشرية هى وحدها التى تدلنا على الصفة الفردية التى لعبت دورا هاما حاسما دون غيرها من الصفات . وليس هناك سوى الارتباط بالحياة العملية والاندماج المعقد فى أحداثها وعذاباتها أمام الأفراد كى يستطيعوا الكشف عن الأسباب التى تمارس تأثيرا أقوى على مصائرهم ، كل هذا يمكن أن تشمله النظرة عند النهاية فحسب ، لهذا فالملحمه تحكى ما حدث فى الماضى انطلاقا من النهاية . حيث يقوم المصير البشرى والعلاقات المتشابكة فى نسيج الأقدار الفردية بتوضيح عملية اختيار العناصر الجوهرية التى قامت بها الحياة نفسها أمام القارئ ، أما المراقب الذى يوجد دائما وبالضرورة فى نفس الوقت الذى تقع فيه

الأحداث فانه غالبا ما يضل فى شباك التفاصيل المتساوية فى حد ذاتها لأن الحياة نفسها لم تمارس فيها عملية الاختيار بعد . وهكذا فان خاصية رواية الأحداث باعتبارها ماض تعتبر وسيلة أساسية يفرضها الواقع نفسه فى عملية التجسيم الفنية ، وبالتالي تعتبر احدى الوسائل الهامة لاضفاء الطابع الملحمى على الأعمال الواقعية .

كما يترتب عليها أيضا نوع من « الاستبعاد » تجاه الأحداث المروية يعتمد أساسا على عنصر الزمن ، دون أن ينقص منه ما قد يلجأ اليه المؤلف من الحكاية بصيغة المتكلم . وحتى لو أخذنا قصة قد رويت على شكل يوميات مثل « آلام فرتر » « لجوته » فاننا يمكن أن نلاحظ قيام بعد ما فى الماضى بين الأقسام المختلفة يساعد من ناحية على أحداث التأثير اللازم للوقائع والأفراد على شخصية « فرتر » نفسه كما يساعد من ناحية أخرى على الاختيار الضرورى للعناصر الجوهرية ، وبهذا تكتسب القصة أطرا أكثر ثباتا دون أن تفقد قدرتها على التغير ، ويتجه التوتر الحقيقى فيها الى اثراء وتوسيع مجال حياة الأفراد .

\* \* \*

واذا كان هذا هو مفهوم الملحمية عند « لوكاتش » ومدرسته فان الجناح الآخر من الواقعيين الغربيين يعطيها أبعادا مختلفة الى حد كبير ، فيدعو « بريشت » الى المسرح الملحمى الذى وإن كان يعتمد هو الآخر على الرواية والاستبعاد الا أنه يستخدم المشاهد الجزئية القصيرة ويهتم بالحكايات الخرافية والأساطير ، وييلور « جارودى » هذا الاتجاه عندما يؤكد أن الفن يرتبط فى جميع مراحل التاريخ بالعمل والاسطورة معا ، ويقصد بالعمل القدرات الحقيقية للانسان ، أى « التكنيك » والمعرفة والمبادئ والهيكل الاجتماعى ، أى كل ما تم فعلا أو هو فى طريقه الى التمام . أما الاسطورة فيقصد بها التعبير الملموس والمجسد لادراكنا لنواحي النقص وما هو مطلوب عمله فى كل قطاعات الطبيعة

والمجتمع التى لم تسيطر عليها بعد (١) .

وعلى هذا تقوم الأسطورة بدور الوسيط بين البناء السفلى للمجتمع والهيكل العلوى له ، ويتأكد دور الوجود الانسانى كعنصر أساسى فى تعريف الواقعة الفنية واستبعاد كل مفهوم ضيق لها ، لأن الواقع الذى يشمل الانسان لا يقتصر على ما هو عليه فقط ، بل يشمل أيضا ما سيكون عليه فى المستقبل ، وأحلام الانسان وأساطير الشعوب هى خمائر المستقبل ، وواقعية عصرنا - كما يرى « جارودى » - تخلق الأساطير لأنها واقعية ملحمية .

أما « فيشر » فإنه يعتبر النزعة الأسطورية فى الأدب الحديث هروبا من الواقع بتغليفه بالأسرار ، مما يعد نتيجة أولى للاغتراب ، اذ أن العالم البرجوازى المعاصر - على تقدمه الصناعى - قد أصبح شديد البعد عن أهله لدرجة أن الواقع الاجتماعى فى انعدام معناه وتفاهته الخطيرة قد اضطر الكتاب والفنانين الى التشبث بأية وسيلة ملائمة لفلق قشرة الأشياء الصلبة ، وقد حدث بهم الرغبة فى تبسيط هذا الواقع المعقد الذى لا يطاق وقصره على عناصره الأولى الى استخدام الاسطورة ، مع أن الرغبة فى تقديم الكائنات البشرية متلاحمة فى علائقها الانسانية البدائية كانت هى التى أدت الى ظهور الاسطورة فى الفن ، وقد كان استخدام الأساطير القديمة فى الكلاسيكية شكليا محضاً ، فلجأت الرومانتيكية فى تمرد لها على نثرية المجتمع البرجوازى الى الأساطير كوسيلة لوصف « العواطف النقية » ، والاتصال بكل ما هو متطرف وأصيل وغريب ، أما فى العالم البرجوازى المعاصر فإن هذه النزعة الأسطورية تمثل طريقة واعية للهروب من المواقف والقرارات الاجتماعية ، فتتحول الظروف والظواهر والصراعات الاجتماعية الماثلة

(١) أنظر « وائعية بلا ضفاف » الترجمة العربية المسار بها . ص ٢٣١ .

فى عصرنا الى « لا واقع » يتمثل فى حالة ثابتة لا تخضع للزمن ، وبهذا تزيف اللحظة التاريخية المحددة لتصبح فكرة عامة عن « الكائن » ، ويتم تقديم العالم الخاضع لظروف اجتماعية خاصة على أنه « كون مطلق » غير ملتزم بشئ (١) .

وسنرى فى الفصول التالية أن بعض الاتجاهات الواقعية تتكىء على الاسطورة لا للهروب من الواقع ولكن للهجوم عليه فى معاقله الأولى كما هو موقف الأدب فى أمريكا اللاتينية .

\* \* \*

وتهدف الواقعية العميقة الحققة الى تجاوز غثاثة المظاهر اليومية للحياة واكتشاف ما بداخلها من شعر ينبع من وجدان الفرد المنغمس فى علاقات حميمة بغيره خلال ممارسته الاجتماعية ، وبدون هذا الشعر الداخلى لا يمكن أن تتوفر أية روح ملحمية ، ولا يمكن ابداع أى تأليف ملحمى مناسب لايقاظ وتكثيف حيوية الأفراد والاحتفاظ بها ، ان الفن الملحمى - وهذا يشمل القصة بطبيعة الحال - يتمثل فى اكتشاف الخصائص الانسانية الدالة فى الممارسة الاجتماعية ، وهى خصائص تمس كل حالة على حدة ، والفرد يريد أن يظفر فى الشعر الملحمى بانعكاسه الخاص فى أوضح صورته وأشدها كثافة وتمثيلا لتجربته الاجتماعية . وفن الشاعر الملحمى يعتمد على التوزيع العادل بين مختلف الأوزان ، والتركيز المضبوط على ما هو جوهري ، وهو يصل الى غايته بأقوى صورة وأكملها كلما كان هذا العنصر الجوهري فى الفرد وتجربته الاجتماعية يبدو لا كنتيجة مصطنعة وزائفة ، وانما كشئ قد ترك لنموه الطبيعى ، لا كشئ قد اخترع ، وانما قد اكتشف ببساطة .

ومن الطبيعي أنه فى هذا العصر لا يمكن أن تزدهر الأشعار البسيطة الجميلة الصافية التى كان « هوميروس » يدخل الفرح بها على طفولة البشرية ، والنتيجة التى لا مناص منها أن كبار الكتاب الأمساء على الحياة لا يستطيعون هجر عرقهم الواقعى أو خيانتته ، فإذا أرادوا أن يقدموا الحياة الحديثة - خاصة فى المدن الكبرى - كان عليهم أن يصبوا فى شعرهم كل أشباح الحزن والفظائع اللاانسانية التى تعج بها هذه المدن ، مما ينتهى بهم أحيانا الى الشعر الساذج المفعم بالكآبة ، وقليل منهم يستطيع أن يكتشف الشعر الكامن فى طيات هذه الحياة الجافة الغليظة ويحمله معه الى السطح الفنى لتصويره الجمالى فى الأدب الأصيل .

وقد كان « بلزاك » يعتمد على التركيز الدرامى لتفجير كل الطاقة الشعرية الحيوية فى أعماله ، وظل كبار الكتاب يكافحون فى سبيل التغلب على التفاهة والفراغ فى الحياة النثرية بطريقة بطولية ، وليست الحدة الدرامية المسنونة الا طريقة للتفوق على هذه النثرية . كما أن التركيز النموذجى من أشد التعبيرات قدرة على تحويل النثر المسكين فى الحياة الى عالم الشعر الانسانى المفعم بالحركة واللون والعمق الأصيل .

وقد زعم الطبيعيون أنهم تجاوزوا هذه الرومانتيكية الذليلة بالوصف الأدبى لتفاهات الحياة اليومية وما تطفح به من غباء وحزن ثقيل ، بينما نجد فى الحقيقة أن الطبيعية قد انتصرت للنثر البرجوازى على شعر الحياة ، واوشكت أن تلوث الواقعية معها فى أذهان كثير ممن يخلطون بينهما على غير علم ، بينما تهدف الواقعية فى حقيقة الأمر الى غزو ما فى الحياة من شعر مرة أخرى ونفض الغطاء عنه .

\* \* \*

وإذا كانت مراتب الجمال القديمة تتمركز حول محور أساسى هو الانسجام ، فما مدى اعتداد الواقعية بهذا المحور ؟

يرى فلاسفة الواقعية - خاصة من الجناح الاشتراكي غير الحزبي - أن كبار الواقعيين في المجتمعات الرأسمالية الغربية المتطورة يرفضون باصرار - باعتبارهم المصورين الأمناء على الواقع والأوقياء له - أن يصفوا الحياة القردية المنسجمة الجميلة ، وليس أمامهم إذا أرادوا أن يجسموا ظروف عصرهم إلا أن يصوروا ما في الحياة من التمزق وعدم الانسجام ، هذه الحياة التي تدوس بلا رحمة كل ما هو جميل وعظيم في الفرد ، بل تفعل ما هو أسوأ من ذلك عندما تشوّهه من الداخل وتجده بعد ذلك في الطين ، والنتيجة التي يصلون إليها هي أن المجتمعات الرأسمالية ليست إلا مقبرة للأصالة وللعظمة البشرية ، وأن أفرادها ليس أمامهم في ظل هذه الظروف كما قال « بلزاك » سائرا إلا أن يكونوا صرافين أو نصابين ، أي أما أن يكونوا أغبياء يستغلهم الآخرون ، أو أنذالا يقومون هم بهذا الدور الاستغلالي . ولا يقف النقاد الغربيون مكتوفين تجاه هذا الهجاء لمجتمعاتهم من المعسكر الاشتراكي ، فهم مع تسليمهم المتحفظ دائما بعيوبه يرون أن « ماكينة » الدولة ليست أكثر رحمة بالأفراد ولا بمواهبهم وحرّيتهم في ظل ديكتاتورية الحزب أو رأسمالية الدولة ، وحالات القهر والمطاردة في المجتمعات الاشتراكية تمثل الفضائح اليومية التي تتغذى بها الصحف الغربية اليوم ، وعلى أية حال فإن الانسجام الحقيقي ليس هو الطابع السائد هناك أيضا وعلى هذا فإن مراتب الجمال التقليدية تكتسب مع الواقعية عموما بعدا جديدا هو المضمون الاجتماعي ، ولا يصبح الانسجام هو محورها بالذات وإنما يحل محله تصور آخر يقوم على أساس أن العمل الفني إنما هو كون صغير يمثل الكون الكبير .

فهناك افتراض قائم في علم الكائنات يقضى بأن كل كون لابد وأن يكون منظما وليس في حالة فوضى ، والعمل الفني إنما هو كون خاص يمكن فهمه على أية حال في إطار القرائن الدالة المنظمة في نفسها ، فهو كون متناسق متلاحم الأجزاء ، حيث تقوم بينها علاقات الضرورة أو ما يقرب

منها ، وبهذا ننتظر من العمل الفني باعتباره عالما صغيرا يمثل الكبير ويحتويه ويعكسه أن يعرض الواقع الأكبر في حيز محدود مغلق على نفسه بحيث يصبح من السهل على النظر احتواؤه والاحاطة الشاملة بأبعاده .

\* \* \*

وقد أخذ على الواقعية - خاصة من تحليلات « لوكاتش » - اهمال الجانب الشكلي للصياغة الفنية ، الى درجة أن المؤرخ الانجليزي « أرنولد توينبي » عندما كتب عنه قال انه يترك انطبعا عميقا عند قرائه بأنه لا يكتب بالكلمات ، أى أنه لا يكاد يمس جوانب الصياغة الفنية أو يولئ عناية كافية للشكل الأدبي . وقد وجه فعلا بهذه التهمة فى حوار طريف أجراه معه أحد أنصار الواقعية بالذات ، ويهمنا أن نلخص جانبا من هذا الحوار لنرى كيفية تغطيته لهذه القضية الجمالية الهامة : -

سؤال : عندما تتكلم عن اللحظات الواقعية فى الأعمال الفنية تتحدث دائما عن المضمون ، عن هذا المضمون المصور ، أليس من الحق أننا نجد أيضا نوعا من الواقعية يعبر عن نفسه فيما تكتشفه الانسانية فى لحظات معينة من الصيغ الشكلية ؟ ألا تعتقد مثلا أنه فى الادب - حيث يتصل هذا بقضية اللغة - يمكن القول بأن غزو الامكانيات اللغوية الجديدة والسيطرة على وسائل تعبيرية محدثة ينبغى أن يدخل ضمن تصور الواقعية ؟

وإذا كان « سرفانتس » بلا شك واقعا ألا يعتبر « جونجرا » شاعر الصنعة - كذلك منذ اللحظة التى يبتدع فيها صيغا شكلية جديدة وامكانيات لغوية تنتقل بعده الى الأجيال اللاحقة كاشكال تعبير لغوية عن الفكر ؟

(م ١٢ - منهج الواقعية)

ـ جواب : ـ هذا السؤال لا ينبغي أن يثار بهذه الطريقة الشكلية ،  
واعتقد أنه من أشد الأخطار فى أيامنا هذه أن ننظر الى الفن من زاوية  
شكلية محضة ، وبنفس الطريقة التى نميز بها فى « الموضات » بين  
« المينى والماكسى » نناقش أيضا آخر صيحة فى الفن على نفس  
مستوى الأزياء .

هذا التصور يعتمد على النظرية التى جاءت بها المدرسة التأويلية  
التي ضخمت مشاكل الصياغة والتجديد اللغوى حتى أصبحت تعد  
مشاكل مستقلة بذاتها .

لكن : هل هذا التجديد اللغوى يساهم جوهريا فى الفهم الكامل  
العميق الصحيح للعالم ؟ انه ان كان كذلك فسيندمج فى اللغة العالمية  
ويفقد حينئذ طابعه التجريدى ، والا فسيذهب هباء . وعلى هذا  
فالمضمون هو أولا وقبل كل شئ ما يجب أن يؤخذ فى الاعتبار ، ولا  
يجب أن ننطلق من مشاكل « تكتيكية » ، لكن يجب أن نسأل دائما عن  
المحتوى العظيم لكل عصر ، هذا المحتوى الذى ينتج ويكيف أشكالا  
محددة من التعبيرات اللغوية ، وهو الذى يبقى بعد ذلك مؤثرا فى تطور  
الأجيال اللاحقة . ونتيجة لهذا فمشكلة الصناعة الفنية التى تقابل ناقدنا  
معاصرا وهو يدرس لغة شاعر قديم ذات أهمية كبرى ، غير أن كيفية  
استخدامها اليوم هى التى تحدد قيمتها المعاصرة ، لأن المهم هو مدى ما  
يكشف فيها من عناصر فنية يمكن أن تتحول لدى من يقدرونها ويحسنون  
استخدامها الى شئ مختلف تماما ، ان أنها تمارس بلا شك تأثيرا بارزا  
على غنائية كبار الشعراء المعاصرين ، لكن أعظم قصائدهم تختلف فى  
حقيقتها عن اللغة السيرالية ، اذ تتحول فيها هذه اللغة الى عنصر واحد  
من مركب معقد خصب يعبر عن شئ هام بالنسبة للشخصية  
المعاصرة (١) .

---

(١) انظر : Holz, Converseaciones con Lukacs, Madrid, 1971,  
pp. 51-53.



وقد تجاوز النقد الواقعى المعاصر - كما سنرى ذلك بوضوح فى الفصل القادم - هذه الثنائية التقليدية بين الشكل والمضمون ، اعتمادا على محور آخر هو رؤية العالم الذى يندغم فيه هذان العنصران نهائيا فى وحدة كاملة تسمح بدراسة مظاهر الصياغة والشكل الفنى باعتبارها العناصر البارزة من الكون الصغير المتناسك - العمل الفنى - الذى يعكس الكون الكبير ويحتويه .

\* \* \*

وأخيرا : ما هو موقف الواقعية من عالمية الأدب ؟ .

يرى كبار النقاد أن الكتاب الذين يمارسون تأثيرا عالميا فى الأدب يظفرون بأثر قوى مزدوج ، فهم من ناحية يصلون ثقافة أوطانهم بالعالم الخارجى ومن ناحية أخرى يجعلونها محبة مألوفة هناك مما يحيلها الى جزء عضوى فى الثقافات التى احتضنتها وتغذت بها ، فليست المسألة هى الطابع الدولى المجرد ولا الأدب العالمى العام ، ولكنها المعرفة المصددة المتبادلة بين الشعوب المثقفة ، هذا بالإضافة الى أن الطابع القومى الذى يعرف به بلد ما بطريقة سطحية غالبا ما لا يكون حقيقيا ، ولنتذكر الفكرة الزائفة عن مصر المنحصرة فى النخيل والجمال والصحراء كما تتمثل فى الفكر الغربى العادى ، كما أن هذا الطابع لا يطابق العناصر التى يرصد الكاتب فعاليتها فى وطنه ، ومن هنا فإن أهمية اتصال الآداب وتبادلها التأثيرات المختلفة تتجاوز النطاق الأدبى البحت لتؤدى الى تعارف الشعوب على أسس متينة من الواقع الحقيقى والمعرفة المباشرة العميقة معا ، على أنه اذا كان من الصعب أن يحتفظ الكاتب بعد ترجمته بكل قيمته الفنية والاجتماعية الوثيقة الصلة ببيئته ، فانه قد يكتسب فى بعض ملامحه الجوهريّة بروزا أوضح وأنطق مما كان عليه فى وطنه الخاص .

ولابد أن نأخذ فى الاعتبار أن العامل الأساسى هو دائما الضرورة

الأدبية للوطن المنقول اليه ، فكل أدب عظيم وأصيل - مهما كانت قدرته الهائلة على امتصاص العناصر الغريبة عنه - له خط تطور خاص به محكوم بالظروف الاجتماعية والتاريخية التي يمر بها وطنه ، وبطبيعة لغته وتراثها وأشكال التعبير فيها .

وقد كان الكاتب الانجليزى «برنارد شو» يعترض على من يحاولون تفسير أعماله على ضوء تأثيرات «ابسن» و «نيتشه» فيه ، وقد شرح كيف أنه يوجد كثير من الكتاب الانجليز أنفسهم الذين تمتلئ أعمالهم بكثير من الأفكار والعناصر التي دفعت النقاد الى البحث لها عن مصادر أجنبية ، لكن ينبغي أن لا نخدع بهذا ، فإذا كان «شو» يشير الى بعض الكتاب الانجليز كمصادر أقرب اليه مثل «صموئيل يتلر» فهل كان لهذا الأخير وهو المجهول تقريبا من معاصريه أن يمارس مثل هذا التأثير على «شو» لو لم يكن الأدب الروسى خاصة «تولستوى» والاسكندينافى - خاصة «ابسن» قد نفذوا الى أعماق الثقافة الانجليزية ؟

على أن تأثير الأدب الأجنبى لا يمكن أن يكون جادا وعميقا اذا لم تعمل فى أرض الوطن - أو على الأقل فى طبقاتها الباطنة - اتجاهات مماثلة لما يأتى به هذا الأدب ، فهذا التطعيم يزيد فحسب من خصوبة التأثير ، وليس التأثير الحقيقى هو التقليد ، ولكنه تحرير الطاقات الكامنة فى الأدب المتأثر واطلاقها من أعماقها ! وعلى هذا يصبح كبار الكتاب العالميين عناصر ايجابية تسهم عن غير قصد فى تكوين الآداب القومية الأجنبية ، ان أنهم يساعدون على انبثاق وتنوير طاقاتها ، بعكس الكتاب الذين لا يظفرون الا بنجاح موقوت عارض ، لأنهم لا يكادون يمسون سوى السطح الظاهرى لأدبهم نفسه (١) . على أن كثيرا من الدراسات النقدية الواقعية - خاصة تلك التى تعنى أساسا بالتحليل الاجتماعى الجمالى - ترى فى قضية التأثير الأدبى مشكلة تنصب فى

(١) انظر : Lukacs, Ensayos sobre el realismo, Ed. cit., p. 334.

الدرجة الأولى على الأدب المتأثر ، إذ أن ادعاء التأثير لا يزيد الأمر في نظرها إلا تعقيدا وتشابكا ، لأن الأدب إنما هو الصياغة المثلى للضمير الجماعي ، فإذا لوحظت فيه استجابات خارجية اقتضى هذا تحليلا دقيقا لأسباب هذه الاستجابة وطبيعتها ومداها ودورها المساعد في اكتشاف الذات .

هذا على المستوى المكاني للانتشار الأدبي ، أما على المستوى الزماني فإن خلود الفن - في نظر الواقعية - يتوقف على مدى تطويره الشامل للإنسانية ، وليس صحيحا ما يزعمه بعض المفكرين من أن الماضي عندما يكتسب جدية ومعاصرة ينبثق من الماضي نفسه ، وإنما يتأثر أساسا بالحاضر ويثرى بعطائه ، وهناك حقيقة هامة وهي أن العنصر الخالد في الأدب والفن أكثر استقرارا في الواقع مما تعودنا على تصوره ، وقد كان مقياس ذلك في العصور القديمة ببساطة هو أن هناك كتابات تحرص الأجيال المتعاقبة على الاحتفاظ بمخطوطاتها وأخرى لا تظفر بنفس العناية ، أما في عصرنا الحاضر فهناك عمليات اختيار معقدة تستبعد بشدة وصرامة الأشياء التي لا تمس من مشاكل العالم إلا سطحها الظاهري فحسب ، فإذا كان عامل الفعالية المباشرة التي يمارسها الماضي على الحاضر هو خاصية مميزة للأدب والفن ، سواء كانت هذه الفعالية عميقة أو عارضة ، فإنه لا يخلد من الأعمال الفنية إلا تلك التي تتصل بتطور الإنسانية بأوسع معنى وأعمقه ، مما يجعلها تباشر فعاليتها بمختلف أشكال التأويل طبقا للظروف الخاصة بكل عصر .



## الفصل الثالث

### الصراع الجدلي والحصاد الأخير

- نقد الواقعية للمذاهب الأخرى
- من السياق الأدبي إلى السياق الاجتماعي



## تقد الواقعية للمذاهب الأخرى

خاضت الواقعية معارك حادة ضد المذاهب الأدبية الأخرى ، - ولا تزال حتى الآن فى صراع جدلى خصب مع الاتجاهات التى ولدت بعدها ، خاصة الاتجاه الطبيعى الذى تزعمه « زولا » والذى تعود خطورته الى اختلاطه بالواقعية ومحاولة احتوائها وامتصاصها على ما فيه من قصور بين وعجز شديد \* ثم انتقل الصراع بعد ذلك الى الطليعية التى استغرقت - ولا تزال - حيزا كبيرا من الساحة الفكرية والأدبية فى القرن العشرين ، والتى يعتبر صمود الواقعية أمامها وانتصارها عليها فى أحيان كثيرة آية على أنها منهج قد ولد ليعيش ، وأن فيه من عناصر الحيوية والقدرة على التجدد والتطور ما يضمن له الانبعاث مرة أخرى كلما استنفذ دورة من دوراته الكثيرة أو انتهى الى غاية من غاياته المتعددة .

ويحسن بنا قبل أن نتقدم فى بيان معالم هذا الصراع أن نكشف بإيجاز عن علاقة الواقعية بما سبقها من المذاهب حتى نستحضر الصورة كاملة .

\* \* \*

أما علاقة الواقعية بالرومانتيكية فلا اشكال فيها ولا غموض ، لأن الواقعية قد أخذت على عاتقها القضاء على تمجيد الذات الرومانتيكى ، والحد من الارتكاز الأساسى على الخيال الواهم ، واستبعاد الأسلوب الرمزى إليهم ، وقصر دور الأسطورة فى الأدب على مجال محدود كما أشرنا من قبل ، كما عارضت التصور الرومانتيكى للطبيعة التى تثبت فيها الحياة وتتخذها مادة للتجسيم ومناطاً للمناجاة .

وقد يبدو لدى بعض النقاد أن الفروق ليست بمثل هذا الوضوح بين الواقعية والكلاسيكية بمدلولها الفرنسى والألماني (١) ، فالكلاسيكية هى الأخرى مثل الواقعية كانت تبتغى الموضوعية والنمذجية - بمعنى ما - وهى فى الحقيقة ذات نزعة تعليمية ، بيد أن الواقعية ترفض مثالية الكلاسيكية وتفسر النموذج على أنه نموذج اجتماعى وليس نموذجا انسانيا عالميا مطلقا ، كما ترفض ما تفترضه الكلاسيكية من وضع سلم لشرف الموضوعات ونبلها ، وتكسر مستويات الأسلوب كما سنرى فيما بعد عند تناول الحياة فى الأدب ، وكذلك من أهم ما تستحدثه الواقعية الوعى التاريخى بالتطور الحديث . وبموقف الانسان الذى يعيش فى مجتمع معين ، لا هذا الانسان الأخلاقى الذى لم يكن يواجهه فى الكلاسيكية غير الله ، والذى كان الى حد كبير ميتوت الصلة بما حوله ومخلوع الجذور من أرضه ومعدوم الانتماء الى وسطه . وبهذا يظل ما يميز الواقعية عن هذه المذاهب التى سبقتها هو طبيعتها رؤيتها للعالم وللتطور التاريخى ، وهى رؤية تمتد لتشمل بتفسيرها نشأة هذه المذاهب نفسها قبل أن تتعرض لها بالنقد والتحليل .

فالواقعية ترى أن الرومانتيكية فى تصورهما للعالم كانت تعبر عن تمرد وهلى عميق ضد التطور السريع لنظام الانتاج الرأسمالى بطريقة شديدة التناقض بطبيعة الأمر . لأنه سرعان ما لبث نفس هؤلاء الثائرين الرومانتيكيين أن تحولوا عندما واتتهم الفرصة الى اقطاعيين رجعيين كأنهم قدموا من وراء الجبال ، لكننا نجد فى أعماق الحركة الرومانتيكية على أية حال هذا التمرد العفوى ضد الرأسمالية ، أما بالنسبة لكبار كتاب العصر الذين لم يكن بوسعهم تجاوز الآفاق البرجوازية فقد كانوا يجهدون فى الوصول الى صورة عريضة واقعية للعالم ، هذا الموقف كان يحمل فى طياته معضلة فريدة ، إذ لم يكن بوسعهم أن يكونوا رومانتيكيين بالمعنى المهود للكلمة ، لأنهم لن يتمكنوا حينئذ من متابعة

(١) انظر : Wellek, Conceptos de critica literaria. Ed. cit., p. 190.



الزمن فى تقدمه ، ولم يكن بوسعهم كذلك أن يهجروا الهجاء الرومانتيكى للرأسمالية وحضارتها ، لأنهم سيتعرضون أذن للون من العمى يجعلهم يتمدحون بالمجتمع ويدافعون عنه ، لهذا فقد كان عليهم أن يرتفعوا فوق الرومانتيكية بالمعنى الجدلى ، أى كان عليهم أن يحاربوها ويحتفظوا بها فى نفس الوقت كى يرتفعوا الى مستوى أعلى منها (١) .

ولنضرب مثلاً على الوعى الواقعى بارتباط العناصر الرومانتيكية بالاطار التاريخى والاجتماعى ثم تجاوزها بعد ذلك ، يتجلى فى نقد الواقعيين للنشأوم الرومانسى الشهير حتى فى أرقى تعبيراته وأنضجها وأقربها الى روح التمرد الثورى ، فقد أراد « فيكتور هوجو » زعيم الرومانتيكية أن يعرض لقرائه فى قصته الكبرى « البؤساء » موقفا اجتماعيا ونفسيا لبطله « جان فالجان » فأخذ يصف بطاقته الغنائية الشعاعية الفسدة سفينة تمخر البحر وقد سقط منها أحد الأفراد ، فتظن السفينة تمزق الأمواج حتى تختفى رويداً فى الأفق بينما يصارع هذا الفرد فى وحدة قاتلة أذرع البحر العاتية التى لا ترحم ، ويغرق فى نهاية الأمر وحيدا منهوكا بدون أدنى بارقة لأى أمل فى النجاة ، وطبقا لوصف « فيكتور هوجو » فإن هذه الرؤية تمثل خاصية مميزة لمصير الفرد فى المجتمع ، الفرد المخطئ ، ومائراه فى الأمواج من عدم أكثراتها أو اختلاجها بالرحمة هو رمز لمجتمع عصره فى قسوته ولا إنسانيته ، فرويته اذن تعبر بطريقة غنائية دقيقة عن شعور عام لدى جماهير الناس فى المجتمع الرأسمالى ، لأن العلاقة المباشرة المحسوسة بين الأفراد فى الطبقات الدنيا تتلاشى كل يوم أكثر من سابقه فيشعر الانسان أن عزله تشدد باستمرار كلما ضاق عليه الحصار ، مما يجعله يرتطم فى نهاية الأمر بمجتمع قد خلا من الانسانية ، الا أن عدم انسانية هذا المجتمع تبدو فى نظر الفرد كما لو كانت طبيعة ثانية قاسية مشؤمة ، مع أنها فى الواقع ليست سوى محصلة للتطور الاقتصادى المؤقت الذى

يعزل الأفراد ، فعندما يصف « فيكتور هوجو » المشاعر النابعة من هذا الموقف فهو يعبر غنائيا عن شئ واقعى محسوس لدى الجماهير ، وهو لذلك شاعر عظيم ، بيد أن الواقع الموضوعى لهذه الظاهرة فى المجتمع لا يتطابق مع هذا التعبير ، لأن انعدام الانسانية ليس طبيعة ثانية ولا قدرا آخر يمتد بآثاره الى ما وراء طاقات الانسان بل هو تعبير خاص عن العلاقات الجديدة بين الأفراد فى ظل الاوضاع السائدة ، ومن هنا فان الواقعية عندما ترى هذه الظاهرة مرتبطة بأسبابها العميقة فانها ترى فى نفس الوقت منهجها الواضح فى تجاوزها ، ان تستطيع بقدرتها على الاستبصار أن تستشرف عالما تتغير فيه طبيعة العلاقات ، وبالتالي يموت فيه هذا الحزن المشنوم .

\*\*\*

أما صراع الواقعية ضد الطبيعية فقد اتخذ وجهة تتجاوز مجرد النقد التاريخى البحت ، لأن الطبيعية أولا قد ولدت فى حجر الواقعية وحسبت عليها حتى أخذت هذه الأخيرة بأخطائها وذنوبها ، لأنها قدمت نفسها على أنها وريثة الواقعية الشرعية وخطوة بعدها فى الاتجاه العلمى ، وكان من الضرورى أن تمر فترة ليست بالوجيزة نسبيا حتى يتضح فى المجال الأدبى أن هذه الخطوة كانت فى الفراغ ، وأن الطبيعية فى حقيقة الأمر ليست سوى انحراف عن المنهج الواقعى القويم ، ونظرا لخطورة هذا الجدل وأهمية بالنسبة لأدبنا العربى الذى وقع بعض نقاده فى حبال الخلط بين هذين المذهبين فان من واجبنا أن نعرض أولا أصول المذهب الطبيعى كما وضعها مؤسسه الأول ، ثم نقدم بعد ذلك نقد الواقعية الحاسم لها وموقفها الواضح من القضايا والمبادئ التى اعتمدت عليها .

يعلن « زولا » مؤسس الطبيعية عن التزامه بالمنهج العلمى فى القصة ويسمىها « القصة التجريبية » لتتوافق بدقة مع النموذج الذى يحتذيه ويكاد يلتزم حرفيا به ، وهو منهج « كلود برنارد » فى كتابه « مدخل

لدراسة الطب التجريبي « والذي يقول عنه : هذا الكتاب الذى ألفه عالم يعتبر رأيه حجة قاطعة سأتخذُه أساسا صلبا لى ، وسأحاول العثور فيه على جميع أبعاد المشكلة ، وعندما أستشهد ببعض نصوصه يكفينى أن أحل كلمة « قصصى » محل كلمة « طبى » لتستقيم لى النظرية كحقيقة علمية (١) .

وقد أغراه بهذه المحاولة بعض التشابه السطحى بين موقف « كلود برنارد » الذى ركز اهتمامه على اخراج الطب من دائرة الفن والممارسة الحدسية الى نطاق العلم والدراسات التجريبية ، وموقفه هو كأديب ينشد هدفا مماثلا لذلك للوهلة الأولى وهو « التسامى » بفن القصة أو بفن الأدب عموما الى علم الأدب الذى يعتمد بدوره على المنهج التجريبي . فاذا كان المنهج العلمى يؤدى الى معرفة الحياة الطبيعية و « الفسيولوجية » فلا بد أن يؤدى أيضا فى تصوره الى معرفة الحياة العقلية والعاطفية ، لأن المسألة انما هى اختلاف فى الدرجة فحسب (٢) .

هذه الثقة المطلقة فى العلم وقدرته على ضبط جميع أوجه النشاط الانسانى حتى فى أعقد صورها الخلافة كانت نوعا من النشوة التى أسكرت بعض مفكرى نهاية القرن الماضى وفى مقدمتهم « زولا » الذى دعا الكتاب الطبيعيين الى أن يلاحظوا ويجربوا ، حتى يتولد عملهم من الشك الذى يشعرون به تجاه بعض الحقائق المجهولة أو الظواهر التى لا تفسير لها ، حتى تتجلى أمامهم فجأة فكرة تجريبية وتدفعهم للتحقق من صدقها ، فيعكفون على تحليل هذه الظواهر فى أعمالهم حتى يصبحوا فى نهاية الأمر سادتها ومالكها .

وعلى هذا فان القصص مثل العالم تماما فى اعتماده على الملاحظة

---

(١) انظر : Zola, Émile, Le roman expérimental. Trad. Barcelona, 1972, p. 29.

(٢) نفس المصدر ص ٣٠ .

والتجربة . فالملاحظة تقدم له الأشياء كما ترى عادة ، وتعتبر نقطة انطلاق له يبنى على أساسها شخصياته وظواهره ، ثم لا يلبث أن يبرز فيه جانب المجرب فيحرك شخصياته داخل اطار حكاية خاصة للبرهنة على أن تعاقب الحوادث هو الذى يفرص نهاية الظواهر المدروسة ، وهى دائماً تجربة « تحت المراقبة » على حد تعبير « كلود برنارد » نفسه ورحلة لا تهدف سوى البحث عن الحقيقة العلمية .

ويضرب « زولا » مثلاً على ذلك بشخصية « البارون هولت » التى تدور حولها احدى قصص « بلزاك » كنموذج لدراسة مدى الضرر الناجم عن طبيعة هذه الشخصية ومزاجها الخاص والذى يقع عليها كما يقع على أسرتها والمجتمع من حولها ، فمند اللحظة الأولى التى يختار فيها المؤلف موضوعه يعتمد على وقائع لاحظها فى الحياة ، ثم يمارس تجربته باخضاع شخصية « هولت » لمجموعة من المواقف التجريبية فى أوساط محددة ليكشف عن طبيعة عاطفته وحركتها ، فالمؤلف لا يعتمد على الملاحظة فحسب ، ولا يقف عند حد التصوير الفوتوغرافى ، وإنما يتجاوز ذلك الى التجربة بهذا المفهوم الخاص عند « زولا » ويتدخل بطريقة مباشرة بوضع بطله تحت ظروف تكشف عما يريد أن يوضحه فيه .

وبهذا تصبح المشكلة هى معرفة نتيجة وضع عاطفة ما فى ظروف اجتماعية محددة ودراسة انعكاساتها من وجهة النظر الفردية والاجتماعية، فى عملية نوازى تماماً الدراسة العلمية للظواهر الطبيعية .

وانطلاقاً من الحصيصة العلمية فى نهاية القرن الماضى يولى « زولا » أهمية كبرى فى نظريته لمسألتى الوراثة والبيئة ، وهو بهذا يسير على نفس الخط الذى استنته « تين » من قبل دون أن يعترف له بالسبق ، بل يذكر فحسب نظرية « داروين » فى أصل الأجناس ومنهج « كلود برنارد » ليخلص من ذلك الى القول بأنه اذا كان من الضروري لدراسة الكائن الحى معرفة وظائف اعضائه والعلاقات « الفسيولوجية »

فيما بينها فإنه لأبد لمعرفة أسرة ما أو مجموعة من الأحياء من دراسة الوسط الاجتماعى الذى تنتمى اليه ، تم يعبر عن ثقته المطلقة فى مستقبل العلم على أساس أن « الفسيولوجيا » ستشرح لنا ذات يوم بلا شك عمليات التفكير والشعور لدى الانسان ، وعندها سنعرف كيف تقوم الآلة الانسانية بوظيفتها - على حد تعبيره - وكيف يفكر الفرد ويحب وينتقل من التأمل الى الانفعال ، بل كيف يعبر هذه الحدود الى الجنون ، فكل هذه الظواهر العضوية تتم تحت تأثير الوسط ، ومحور القصة التجريبية هو معرفة « ميكانيزم » الظواهر الانسانية وأسباب الأنشطة العقلية والحسية وبيان تأثير الوراثة والبيئة ، بعد أن نضع الانسان فى الوسط الاجتماعى الذى خلقه بنفسه ثم أخذ يعدله كل يوم ويتكيف طبقا له (١) .

وطبقا « لزولا » اذا كان عالم الحيوان يجد نفسه مضطرا عند الحديث عن حشرة ما أن يدرس بالتفصيل النبات الذى تعيش عليه فيتناول شكله ولونه وعصارته فإنه يقدم وصفا ضروريا لتحليل الحشرة نفسها ، وهذا الوصف لازم عمليا وليس مجرد تمرينات رسام ، كذلك نجد أن الوصف القصصى الذى يتناول الانسان فى ملبسه ومأكله ومسكنه وقريته واقلية ضرورى لا محيد عنه ، إذ أن هذه كلها مكملات له ولا يمكن رصد ظواهره العقلية والعاطفية دون البحث عن أسبابها ونتائجها فى الوسط المادى (٢) .

لكن اذا كان الانسان فى صفاته وسلوكه نتيجة حتمية ضرورية للعوامل السابقة فما هو دور حريته وشخصيته ؟ وبعبارة أخرى ألا يعد ذلك جبرية قدرية لا فكاك منها ؟ يحاول « زولا » رد هذه التهمة بقوله « أننا وصفيون لا قدريون ، والفرق بينهما كبير ، فنحن لا نتعرض لجوهر

(١) نفس المصدر ص ٣٤ .

(٢) أنظر : Zola, La formule critique appliquée au roman.

الظاهرة وانما نصفها فحسب ، واذا كانت القدرية تفترض أنه لابد من حدوث الظاهرة مهما كانت الظروف ، نجد أن الوصفية تركز الضوء على هذه الظروف دون أن تحكم بضرورة انتاجها الجبرى للظاهرة « وهذا هو نفس منهج « كلود برنارد » العلمى الذى يتخذ « زولا » كلماته شعارا له ، ثم يبرز الجانب الأخلاقى الذى طالما عيب على الطبيعية - وأحيانا على الواقعية أخذا بجريرتها - بقوله : - « سأوجز دورنا الأخلاقى التجريبي ، نحن نوضح بأعمالنا ما هو نافع وما هو ضار عندما نصف الظواهر الانسانية والاجتماعية حتى يمكن فى نهاية الأمر السيطرة عليها وتوجيهها ، ونعمل مع كل مفكرى هذا العصر فى مهمة غزو الطبيعة وتعزيز قدرة الانسان عليها ، واذا قورن هذا بموقف الكتاب المثاليين الذين يعتمدون على اللامعقول وما وراء الطبيعية وما يؤيدان اليه من الوقوع فى هوة التجريد العميقة لاتضح أننا فى جانب القوة والأخلاق(١) » .

ويبدل « زولا » جهدا كبيرا فى محاولته لاحتواء الواقعية ووراثتها عندما ينادى بأن الطبيعية ليست الا منهجا فى التحليل والتجريب ، من استخدمه كان طبيعيا أيا كان أسلوبه ، وعلى هذا فان « ستندال » طبيعى ، مثله فى ذلك مثل « بلزاك » مع جفاف أسلوبه اذا قورن بتدقيق « بلزاك » لكن كلا منهما ينحو فى رأيه الى التحليل والتجريب ، ولهذا فالطبيعية على عكس الرومانتيكية لا تنحصر فى أسلوب بلاغى بعينه ، ولا تخضع لمزاج جماعة بذاتها ، بل هى أدب مفتوح على جميع الجهود الشخصية ، تعتمد على تطور العقلية البشرية ، وتبحث عن الوثائق التى تكشف عن انسان ما لتكتشف ركننا متواضعا من الحقيقة عن هذا الشخص ، وعلى هذا فلا بد من شخصيات واقعية لروايه التاريخ الحقيقى لها والعلاقات القائمة فيما بينها فى الحياة اليومية : « لابد من أن نبدأ كل شئ من

جديد ، وأن نعرف الإنسان من منابع وجوده قبل أن ننتهى على طريقة المثاليين فى ابتداع التماذج ، ابتداء من الآن على الكتاب أن يأخذوا المبنى من فاعدته ، وأن يضيفوا أكبر عدد ممكن من الوثائق المعروضة طبقا لنظامها المنطقى «(١)

كما أن من خصائص القصة الطبيعية عنده أنها غير شخصية بمعنى أن القصص ليس الا كاتبها أو ناسخا لا يصدر أحكاما ولا يستخلص نتائج ، وبهذا تختفى شخصيته ويحتفظ لنفسه بعواطفه مكتفيا بمجرد عرض ما يرى ، هذا هو الواقع سواء ارتجفنا أمامه أم ضحكنا ، ولنستخلص نحن القراء النتائج التى نراها ، بالإضافة الى أن الطابع اللاشخصى للقصة يعتمد على سبب فتى آخر ، وهو أن التدخل المنفعل للكاتب يصغر القصة وينسف صفاء خطوطها ويضيف عنصرا غريبا على الأحداث يقضى على قيمتها العلمية ، فكما أنه لا تتصور من عالم كيمائى أن يقطب حواريه ممتعضا من « النتروجين » لأنه جسم لا يلائم الحياة ، ولا أن يهش ويبش « للأوكسجين » لأنه على العكس منه ، كذلك القصص الذى يشعر بضرورة استهجان الرذيلة أو استحسان الفضيلة يسئ الى الوثائق التى يقدمها ، لأن تدخله يفقد العمل الأدبى قوته ولا يصبح نتيجة له صفحة مستقاة من الواقع بل مادة معالجة معدلة بعواطف المؤلف التى لا تنفصل عادة عن أحكامه المسبقة وأخطائه المحتملة ومزاجه الخاص(٢) .

وقد أدرك معاصرو « زولا » أنفسهم أن هذه الموضوعية العلمية التى يدعيها ليست الا خداعا واضحا ، لأنها تحجب عنه رؤية الصراع الحى بين الماضى والمستقبل ، وتجعله يرى الأشياء والأحداث ثابتة فى

Le naturalisme au théâtre, Trad.  
con el título "El Naturalismo", 1972.

(١) راجع لنفس المؤلف ايضا :

(٢) نفس المصدر ص ١٢٢ .

نقطة واحدة لا تتزحزح عنها كلحظة متوقفة من الزمن ، وقد كتب اليه  
« تين » يقول : -

« عندما تغلق جميع النوافذ ، وتضغط على القارئ من خلال  
قصة شديدة ، وتضعه وجها لوجه أمام مخلوق عجيب سواء كان مريضا  
أو مجنونا فانه سيشعر بالخوف وربما بالغثيان ، أما الفنان الحقيقي  
فلا بد له من فلسفة جامعة ورؤية شاملة متشابكة ، الأدياء اليوم  
يتخصصون أكثر مما ينبغي لهم ، يسرفون فى الانغلاق على أنفسهم  
ويبدون الجهر كى يتفحصوا فلذة صغيرة من الكل الشامل » (١) .

ومعنى هذا أن الفنان الطبيعى - حتى فى نظر معاصريه - قد فقد  
الرؤية الشاملة للواقع ، فلم يعد للوقائع عنده نظام من الأولوية اللازمة ،  
فهو يعنى بالتفصيلات العرضية مثل عنايته بالخواص الجوهرية ، فأى  
حوار هام أو حدث حاسم تتم معالجتهما مثل طنين النحل أو ظهور بائعة  
الببيض - على حد تعبير أحد النقاد - كلها تعتبر واقعية بنفس القدر ،  
وبالتالى لها نفس الدرجة من الأهمية ، هذا التسجيل الفوتوغرافى  
للشروط والظروف ، وتصورها بطريقة ثابتة خالية من الروح الجدلى  
يخلق احساسا بالعبث ومناخا سلبيا قاهرا محبطا ، وبهذا فان الطبيعية  
قد مهدت للنزعات اللاانسانية وسبققتها ، مهدت لهذا الخضوع اليأس  
الملول للأشياء الذى وجد أوضح تعبير عنه فى الفنون بعد ذلك .

لقد أبرزت الطبيعية التجزؤ والقببح والضعفة فى العالم البرجوازى ،  
ولكنها لم تتقدم نحو رؤية أبعد ، لم تعرف التطور الاجتماعى الا على  
أنه محضلة سلبية للوراثة والبيئة عاجزة عن التخلص من قدرها الحتمى ،  
فكان لزاما عليها أن تقنع فى براثن الرمزية أو الصوفية المدعاة ، ان  
أصبحت ضحية لرغبتها فى اكتشاف معنى الحياة الغامض عليها المنبهم



من خلف الواقع الاجتماعى (١) .

وإذا كانت الطبيعية - كما رأينا - قد صارت المثالية البرجوازية القديمة إلا أن ذلك تم على حساب تنازلات كبيرة تدريجية أمام التيار التبريرى فى التطور الفكرى العام ، لأن محور النزعة التبريرية يتمثل فى الوقوف عند سطح الظواهر ليستبعد من العالم أعمق مشاكله وأكثرها إلحاحا وحسما .

وان وصف الواقع اليومى بجميع تفاصيله لا يمكن أن يقدمنا خطوة واحدة فى تصوير التناقضات الاجتماعية الكبرى ولا فى اكتساب وعى شعرى بالحياة ، خاصة إذا تذكرنا أن هذه التناقضات تتفتت عادة وتفقد حدتها فى الواقع اليومى ولا تبدو إلا نادرا بأشكالها المتعددة الثرية ، بل لا تبدو أبدا بكل نموها وصفائها ، والنتيجة الحتمية للطبيعية أنها تجعل الحياة اليومية نفسها أشد ضيقا وفقرا مما هى عليه ، إذ لا تبرز تناقضاتها الحقيقية ولا ترتفع على ما فيها من أوساط مبتذلة عن طريق الاستقطاب النموذجى العميق . فيجب أن نميز اذن بوضوح بين الطابع المتوسط اليومى كقاعدة موجهة ، وبين الأعمال الهامة فى الحياة التى لا تمثل سوى المادة فحسب ، والتى تستغل الظاهر الجمالى لما فى الحياة اليومية لتقدم نماذج انسانية دالة فى ارتباطاتها المتعددة .

كان « بلزاك » يقول ان « وولنر سكوت » لا يصف الأحداث التاريخية الكبرى لمجرد الوصف ، بل يهتم أساسا بالبحث عن أسباب وقوعها ولماذا حدثت ، ولا يصف بالكامل أية معركة كبرى ولا يحل « الاستراتيجية » أو « التكتيك » ولكنه يعرض الحالة النفسية والاجتماعية والأخلاقية للجانبين من خلال أحداث صغيرة شائعة مركزة فى أعمال محددة تجعلنا نفهم لماذا كان يجب أن يغلب المنتصر (٢) .

(١) نفس المصدر ص ٩٥ .

(٢) نقلا عن :

Lukacs, Ensayos. Ed. cit., p. 157.

وهذا التصور ليس بالسهولة التى يبدو عليها للوهلة الأولى فالطبيعية كما رأينا تقف على طرف النقيض عندما يرفض « زولا » باصرار توجيه السؤال السابق « لماذا ؟ » معلنا أنه يتعارض مع الروح العلمى والفنى ، ويفرض على الكتاب الالتزام بوصف « كيفية » وقوع الأحداث ، ثم يأتى بعد ذلك شرحه لقوانين الصدفة فيؤدى الى نتائج فى منتهى الخطورة ، فهو من ناحية يعنى الكف عن تحليل العوامل العميقة التى تكشف ارتباطات الظواهر الاجتماعية والانسانية مكثفيا بتوجيه نظر الكتاب الى ما يطفو على سطح الحياة اليومية ، كما أن هذا الموقف من ناحية أخرى يثير الجوانب الشخصية النفسية بمفهومها الزائف المحدد كعناصر مكملة لأزمة ، فبدلا من عرض الشخصيات المحددة بطريقة فنية عضوية وإبراز الأسناب الاجتماعية العميقة للأحداث التى تعتبر القوى الأم المحركة لها فى كمالها الداخلى الواقعى يصف الكتاب طبقا لهذا المنهج وبطريقة موسوعية سطحية هزيلة آلية الحياة الاجتماعية التى يرقبونها ثم يضعون فيها شخصياتهم كما يضعون قطعاً أخرى من مكوناتها الطبيعية الميتة (١) .

\* \* \*

وكما المحنا من قبل فإن الاسراف فى الوصف يقتل الروح الملحمى عند الطبيعيين ، إذ أن استقلال التفاصيل تترتب عليه نتائج وخيمة عندما يجهد الكتاب أنفسهم فى وصف فترات الحياة بأكمل وبأكثر الطرق تجسيما ، فقد يصلون بهذا الى مرحلة متقدمة من الاتقان الفنى فى الظاهر ، الا أنهم لا يستطيعون أن يربطوا أوصافهم بمصائر الأشخاص فتقع فى اطار مستقل خارج عن البناء الفنى ، وكلما كان الكاتب مغرقا فى طبيعته بذل جهدا كبيرا لاختيار أشخاص عاديين من الواقع اليومى ولم يستطع أن يضفى عليهم سوى المشاعر والكلمات الخاصة بالحياة

اليومية ، مما يجعل الحوار ثرياً بحثاً خالياً من كل أثر لشعر الحياة الحقيقي ، ويجعل الوصف وسيلة مصطنعة لفن مصطنع ، ويجعل الأفراد الموصوفين فى نهاية الأمر عاجزين تماماً عن إقامة أية علاقة بالأشياء الموصوفة ، ويختفى نهائياً العنصر الملحمى من العمل الأدبى ، اذ لا يكفي مجرد التتابع فى الارتباط الملحمى ، مهما أخذت اللوحات - صغيرة أو كبيرة - تتدرج فى تسلسل زمنى دون ارتباط ضرورى عظيم ، ويثبت الحدس الفنى الحقيقى وجوده فى فن الرواية بوسائل فى منتهى التعقيد ، اذ أن الكاتب نفسه ينبغي أن يتحرك بمهارة بالغة بين الماضى والحاضر حتى تتضح أمام القارئ تفرعات المصائر الملحمية ، والحدس بهذه التفرعات هو وحده الذى يتيح الفرصة للقارئ لمعيشة التتابع الزمنى فى العناصر التاريخية المحددة .

\* \* \*

وإذا كنا قد رأينا أن ضرورة خلق النماذج تعد من أهم أسس الواقعية الجمالية فإن هذا يقوم فى وجه الاتجاهات التى تبرز بإفراط الجانب العضوى فى الوجود الإنسانى ، كما نرى عند « زولا » ومدرسته ، وفى وجه الاتجاهات الأخرى التى تنحصر بالإنسان فى المستوى النفسى البحت ، فكل هذه النزعات تبدو متعسفة حتى على مستوى التقييم الجمالى الشكلى ، لأنه من وجهة نظر الكتابة الجميلة لا يمكن أن نفهم لماذا يجب أن يكون الصراع الشهوانى - بما يقتضيه من مشاكل أخلاقية واجتماعية - فى مستوى أعلى من الحاجات الدسية الفطرية ، ولا يمكن أن ينتظم مضمون الحياة فى مستويات منها الجوهرى ومنها الثانوى العرضى الا اذا أخذنا فى اعتبارنا تصورا شاملا للإنسان وهو يؤدى رسالته الاجتماعية والتاريخية ، واعترفنا بوظيفة الفن فى تحديد أهم مراحل الطريق الذى يقود الى تحقيق هذه الرسالة ، وفى هذه الحالة فحسب يمكننا أن نميز مستويات الواقع بطريقة تسمح بتنوير النموذج وتوضيح طريقه وترك ما هو ثانوى فى الظل ، ويصبح بوسعنا أن ندرك حينئذ

أن الوصف - مهما كان دقيقا وكاملا من الناحية الفنية - للأعمال العضوية ، سواء كانت عملا جنسيا أو عذابا أو معاناة يعنى تحديد المستوى للقوام الاجتماعى والتاريخى والأخلاقى للشخصية ، وهذا ليس وسيلة - بل هو بالأحرى عائق - فى طريق التعبير الفنى عن الصراعات الانسانية الأكثر حيوية وجوهرية ، تلك الصراعات ذات الارتباط الحميم بأهداف الانسانية وبالتعبير الكامل عنها فى شمولها وتشابكها ، ولهذا فإن المضمونات الفجة ووسائل التعبير الحرفية التى جاءت بها الطبيعية لا تؤدى الى إثراء التجربة الأدبية ، بل على العكس من ذلك تؤدى الى افقارها ودمغها بالقصور (١) .

وقد كان السبب الاجتماعى الحاسم للانحراف من الواقعية الى الطبيعية هو أن تطور الطبقات المتوسطة البرجوازية قد أصاب حياة الكتاب بتحول كبير ، فلم يعد الكاتب يعيش ويصارع معركة عصره الكبرى من أولها الى آخرها ، بل انزوى فى ركن قريب أو بعيد كمجرد شاهد بسيط يؤرخ لما يراه من الحياة العامة ، و « زولا » يعترف بوضوح أن « بلزاك » لابد وأن يكون قد عانى الافلاس كى يستطيع وصف شخصياته بهذه الحيوية ، ولابد أن يكون قد عرف أسرار حياة الدهاليز فى باريس حتى يتمكن من خلق نماذج تلك ، أما هو قبلا من الوحدة الجدلية للنموذج والفرد يبحث على أساس علمى مزعوم - لكنه هزيل وخطير معا - عن المستوى المتوسط محدود الذكاء ، معتمدا على احصائيات آلية ليصف الواقع الرمادى المنطفئ على مستوى تنمحي منه جميع التناقضات الكبرى الداخلية حيث يستوى لديه العظيم والصغير ، الذكى والحيوانى ، وحيث يفقد الواقع روحه الاجتماعى ، وتختلط فيه العناصر الجوهرية الحاسمة بالعناصر الثانوية العارضة دون تمييز بينهما .

وجاء المذهب التعبيرى ليرث هذا القصور الطبيعى ويمضى فيه الى

مداه ، فقد اتقنت التعبيرية بطريقة هائلة تصوير سطح الحياة الذى بدأت فيه الطبيعية ، كما اتقنت تصوير الانطباعات النفسية التى تنجم عن هذا السطح ، ولكنها بعدت بها مرة أخرى عن قاعدتها الاجتماعية ، مما يجعل من المستحيل تجسيم الأسباب الموضوعية للظاهرة المعروضة ، وكذلك الرمزية فصلت بطريقة تامة أعراض الشعور - حتى السطحية منها - عن عالمه وظروفه الاجتماعية ، مصورة الخذلان العام والاحباط المطلق .

على أن الحركة التعبيرية التى أخذت تشق طريقها أوائل القرن الجالى اكتسبت اثر الحرب العالمية الأولى والهزات التى أعقبتها تأثيرا كبيرا اذ سيطرت على الأذهان فكرة عامة وهى أن العالم الجديد المتفجر ليس من الممكن تقديمه أو عرضه أدبيا بالوسائل الفنية العتيقة ، بل لابد من لغة جديدة كالصراخ المتفزع الذى ينبعث من انسان معذب مجروح لا يستطيع أن يعى بالضبط ما حدث من حوله (١) .

ومن الوجهة الجمالية فإن الجديد فى منهج التعبيريين هو أن عملية التجريد التى كانت موجودة من قبلهم قد وصلت عندهم الى غايتها القصوى ، وأصبحت الموجه الأساسى لهم ، وهم فى هذا قد تلاقوا مع الرمزيين ، فكلاهما يصبغ منهجه الابداعى بالطريقة الذاتية المحضة ويفصل الشخصيات التى يعرضها عقليا عن أساسها الواقعى بصراحة وصدق ، مما يتيح لهم فرصة الاحتفاظ ببنية الواقع المباشر .

وأصبحت مهمة الكاتب التعبيرى تتمثل فى نقل عملية الابداع التى توجد فى خيال المحدثين الى بنية العمل الأدبى نفسها ، أى اعطاء صيغة ما للجوهر ، لأن هذا هو العامل الحاسم فى أسلوبه . ولا ينبغى أن نغفل فرقا هاما بينه وبين الكاتب الواقعى وهو أن هذا الجوهر لا صلة له بالتركيز والتسامى الموضوعيين للملامح النموذجية العامة الماثلة فى

---

(١) Fischer, y otros, Polemica sobre realismo, Trad. Buenos Aires, 1972, p. 134.

الواقع الموضوعى بصفة دائمة ، فالكاتب التعبيري 'يجرد ملامحه من الانعكاس الذاتى خلال المعيشة ، مقتصرًا على ما هو جوهرى من وجهة نظره الشخصية ، تاركًا جميع العناصر الصغيرة التى لا معنى لها فى تصوّره ، وهى على وجه التحديد العوامل الاجتماعية الموضوعية ، وبهذا ينتزع عناصره المختارة من اطارها الزمانى المكائى المسبب .

\* \* \*

ومن المعروف أن منهج الابداع فى التعبيرية يرتبط بقضاياها الأيديولوجية ارتباطًا مباشرًا ، وليس هذا ناتجًا من مجرد الولاء للنظرية التعبيرية التى كثيرا ما تتسم بالتناقض والغموض ، ولكن لما تشتمل عليه نفس الأعمال من خصائص تغلب عليها صبغة البرامج المعلنة مسبقًا ، ففى فترة ازدهار التعبيرية بالذات تبرز فيها بوضوح عملية الانطباع فى تأليف الواقع ، وموقف التعبيريين بالنسبة للواقع - سواء من وجهة النظر الفلسفية وعلاقتها بالواقع الموضوعى أو من وجهة النظر العملية بالنسبة للمجتمع - يتميز بلون غالب من المثالية التى تحاول التمسح بنوايا موضوعية لا تخفى ذاتيتها .

وكما تبدو التعبيرية من كتابات « وورنجر Worringer » فإن الهدف الأساسى منها هو النفاذ الى ما هو جوهرى ، لكن عندما يقوم أحد مفكرىها وهو « ماكس بيكارد Max Picard » بتطبيق هذا الهدف على طريقة الابداع فى التعبيرية يتضح لنا مدى ما فيه من تجريد ، فهو يقول : « أن التعبيري بطبيعته شجى ، وحتى يبدو أنه لم تحدث لديه أية ردود فعل وسط الأشياء فانه ينطلق نحوها من الخارج فى اندفاع عظيم ، لأنه بهذا الاندفاع الشجى يمكنه أن يلتقط الأشياء وهى فى اعصار الفوضى ، ومع ذلك فان هذه النزعة الشجية لا تكفى لتثبيت الأشياء وسط الفوضى ، بل لابد من تحويلها . يجب أن نكون تجريديين فى تقديمنا للنماذج حتى لا ينزلق ما نحصل عليه مرة أخرى فى عالم الفوضى ، يجب التركيز على

الانفعال فى شىء واحد حتى يوشك على الانفجار» (١) .

وهنا يبرز نقاد الواقعية فى تعليقهم على هذه المبادئ التعبيرية ما يلى : -

أولا : أن الواقع يتم تصويره مسبقا لدى التعبيريين على أنه عالم من الفوضى ، أى أنه يستعصى على المعرفة وغير قابل للفهم إذ لا يقوم على أية قوانين .

ثانيا : أن منهج التقاط الجوهرى الذى يسميه هنا « شيئا » لا بد أن يكون عن طريق عزله وقطعه وتحطيم ما عداه من أشياء .

ثالثا : أن الوسيلة التى تتبع لالتقاط هذا الجوهر - وهى الانفعال - تعتبر من الناحية المبدئية لا معقولة وبالتالي تعارض بشدة ما يقبله الذكاء والفهم (٢) .

\* \* \*

وكانت السيرىالية من أهم الحركات التى أعقبت المرحلة الأولى للواقعية كرد فعل لها ، ونفس كلمة سيرىالية تتراوح فى معناها بين « ما وراء الواقعية » أو « ما فوق الواقعية » أى أنها تشير الى تجاوزها صراحة بحثا عما عداها ، وبالرغم من أن السيرىاليين فى رأى نقاد الواقعية كانت ضجتهم فرقة فى الهواء أكثر منها ضواء وحرارة فقد بذلوا جهدا كبيرا فى تمجيد الخيال الجامع والحياة عليه ، والمغالة فى رؤاهم الخاصة وأطياف أحلامهم اللامعقولة فى تيارات خفية يبحثون من خلالها عن وسائل الهروب من الواقع الخارجى ، وقد دعا زعيمهم « أندريه بريتون » عام ١٩٢٤ فى اعلانه عن السيرىالية الى « الرفض

(١) انظر : Picard, Max, Das end des Impressionismus, Zurich, 1920, Trad., p. 315.

(٢) انظر : Falk, Walter, Impresionismo y expresionismo. Trad. Madrid, 1963, p. 216.

المطلق » وهى دعوة غير قابلة للتنفيذ عمليا لما فيها من تناقض ، لأن القبول المطلق يمكن تصوره مهما كان مؤسفا ، أما الرفض فلا يمكن الا أن يكون نسبيا مثله فى ذلك مثل الحرية والواقعية نفسها ، فالفنان بوسعه ان يتخلص من بعض القيود ليخضع لقيود أخرى ، أما أن لا يلتزم بأى قيد فهذا من المستحيل عمليا (١) .

ولكن أعمق دلالة للسريالية فيما نحن بصدده هى أنها كانت مواجهة خارجية على الواقعية وثائرة ضدها بالرغم من أنها فى بعض مراحلها المتأخرة بدت كما لو كانت تعود الى بعض منطلقاتها الفكرية ويكفى للتدليل على ذلك أن نشير الى بعض المبادئ التى أعلنها زعيم السيريالية فى مقال بعنوان « حدود لا تطوق السيريالية » عام ١٩٣٧ ومنها : -

١ - اعتناق المادية الجدلية واعتبار مبادئها هى أساس السيريالية خاصة ما يتصل بأولوية المادة على الفكر ، واعتبار جدلية « هيجل » هى علم القوانين العامة لحركة العالم الخارجى والفكر الانسانى ، واعتناق التصور المادى للتاريخ ، اذ أن جميع العلاقات الاجتماعية والسياسية وكل النظم الدينية والتشريعية والتصورات النظرية التى يتمخض عنها التاريخ لا يمكن شرحها الا من خلال ظروف الوجود المادية للعصر الذى نشأت فيه ، وضرورة الثورة الاجتماعية التى تنهى الصراع الذى ينشب فى مرحلة ما من التطور بين قوى الانتاج المادية للمجتمع ، أى صراع الطبقات .

٢ - وطبقا لشهادة كل من « ماركس » و « انجلز » فإن من العبث الاصرار على أن العامل الاقتصادى هو وحده الذى يحدد مجرى التاريخ ، اذ أن العامل الحاسم يتمثل فى نهاية الامر فى « انتاج الحياة الواقعية

(١) انظر : Levin, Hary, El Realismo Frances. Ed. cit., p. 554.



وتكرره « كما يعلنان أن مختلف أجزاء البنية العليا تمارس أيضاً فاعليتها فى تطور الصراعات التاريخية ، وقد تكون هى الحاسمة فى تحديد شكلها الأخير(١) » .

\* \* \*

وبالرغم من أن السيرىالية تدعو الى هدم العالم الخارجى لتقيم مكانه عالماً يعتمد على الرؤى الخاصة والتداعيات النفسية التى تكسر حدود الوجود الموضوعى لتحيل محله الوجود الذاتى فان « بريتون » لا يكتفى باعلان اعتناقه للمادية الجدلية - كما رأينا - بل يحاول كما فعل الطبيعىون من قبل احتواء الواقعية بعد تأويلها بشكل تصبح فيه السيرىالية هى أوضح شرح لها ، لا على طريقة « بضدها تتميز الأشياء » كما تقول الحكمة العربية ، وانما على اعتبار أنها هى الشكل المتطور للواقعية المنفتحة على حد تعبيره ، فهو يقول : منذ نشرت بيان السيرىالية عام ١٩٢٤ لم أدخر جهداً فى الاشارة الى الطرق المتعددة للمغامرة العقلية الكبرى ولفت الأنظار الى توافقها ، وقد بذلت جهداً خاصاً فى سبيل البرهنة على أن الاتجاه العقلى المتفتح الذى يتميز به موقف العلماء المحدثين لابد وأن يصحبه اتجاه الى واقعية منفتحة على السيرىالية تهدم البناء المنطقى الذى شيده كل من « ديكارت » و « كانت » ، وتقلب رأساً على عقب الحساسية الخاصة بالفن(٢) .

على أن السيرىالية لم تكن عبثاً ولا عدماً ، فيمكننا أن نجد فيها بعض العناصر الايجابية التى لم تتردد الواقعية - حتى فى شكلها الاشتراكى المتزمت - فى استخدامها أحياناً ، ومن أهم هذه العناصر أنها تعد من أعماق التعبيرات الموضوعية عن روح الفكاهة فى العصر

---

(١) انظر Briton, André, La clé des champs, Jean Jacques, Pauvert, 1967, Trad., p. II.

(٢) نفس المصدر ص ١٢ .

الحديث ، ان أنه عقب الحرب العالمية الأولى تأكد فى مجال الفن بفضل أعمال « بيكاسو » و « دى شيريكو » أن التمثيل البصرى للانسان قد تغير ، وجاءت اكتشافات « فرويد » فى اللحظة المناسبة لتغمر بضوء شديد قاع الهوة التى فتحت عندئذ بتنحية الفكر المنطقى والشك فى أمانة الشهادة الحسية كما يرى السيراليون . وبالإضافة الى تلك التيارات برزت هناك طريقة خاصة فى الاحساس بالأشياء تعتمد على روح الفكاهة المتولد من قصور الطبيعة بأشكالها العرضية ، واعتبار الفكاهة هى انتصار مبدأ اللذة على الظروف الواقعية فى لحظة معينة .

أما عن استخدام الواقعية الاشتراكية لهذا العنصر الطريف من السيريالية فنجد نموذجا له عند الشاعر المفكر الاشتراكى الفرنسى « لويس أراجون » الذى كتب فى عام ١٩٥٢ تعليقا على ما كان يسمى حينئذ بجوائز « ستالين » فى فن الرسم يقول : « لا ينبغي أن نغفل تنوع الأعمال الفائزة ، خاصة عندما نقف أمام إحدى هذه اللوحات التى تمثل رأس تمثال الحرية الأمريكى وقد أطل من كل حدقتيه وجه شرطى ، وتدلت هراوة بيضاء من العين اليسرى فأصبحت كدمعة يذرفها تمثال الحرية وقد هتف بى أحد الرفاق : لكن هذا سيريالية ! ، ومصدر ذلك العجب هو أن فكرتنا عن الواقعية كثيرا ما تختلط بالنزعة الفوتوغرافية الطبيعية ، ولاشك أن تمثال الحرية هذا من ابداع الفنان ، فآلة التصوير لن تقدمه لنا بهذا الشكل على الاطلاق . لكن هذا الابداع واقعى لأنه يعبر بطريقة مذهلة عن الواقع ، عن الخاصية الحقيقية النموذجية للحرية الأمريكية ، وما يفصل الواقعية عن السيريالية فى مثل هذه الحالات ليس وسيلة التعبير وانما هو المضمون الذى يعبر عنه » (١) . وعلى هذا فاذا كانت السخرية موجهة لأحد الشعارات الروسية - مهما كانت درجتها من الصدق

---

(١) أنظر : Aragon, Luis, Parenthèse sur les prix Stalin, Les lettres françaises, No. 409. Trad. 1952.

الواقعى - فانهما لن تظهر حينئذ بالدخول فى حرم الواقعية الاشتراكية  
بهذا المنطق الحزبى •

\* \* \*

أما المعركة الجدلية الخصبة التى مازالت قائمة حتى الآن بين الواقعية وخصومها فهى تلك التى يخوضها فلاسفة الواقعية ضد بعض الاتجاهات الطليعية العدمية أحيانا ، أو ضد جميع مظاهر الأدب الطليعى أحيانا أخرى • فهناك من يرى أن الحركة الطليعية هى وحدها ذات القيمة الحقيقية فى أدب العصر ، وأن ما يسمى بالواقعية قد ترك أساسا المشاكل الحاسمة للعصر الذى نعيش فيه ، وعمد الى وضع الأقنعة عليها ، لهذا فهى غير جديرة بأن تعكس الواقع اليوم ، حيث يتم لون من التحالف المشؤم بين « التكنولوجيا » من ناحية و « البيروقراطية » التى لا تنفصل عنها من ناحية أخرى ، وكلاهما وثيق الصلة بالحضارة الحديثة ، لتزييف الواقع واستلاب الانسان ، ولذلك فان أية « أيديولوجية » تفترض عالما صحيح البنية تعتبر غير واقعية لأنها تموه الحقائق • وهناك من يتخذ موقفا عكسيا لذلك من الطليعية ويرى أنه اذا كان تعريف أرسطو القديم عن الانسان باعتباره « حيوانا اجتماعيا » مازال صحيحا الى الآن الى حد كبير فانه يشير الى المشكلة الجوهرية فى الأدب الواقعى منذ منابته الى اليوم ، لأن التفرد الانسانى والتوحد الشخصى لكل النماذج الأدبية الكبرى لا يمكن أن ينقصا عن الظروف المحددة تاريخيا وانسانيا واجتماعيا والتى تحكم وجودها ، وهذا على طرف النقيض من نزعة الأدباء الطليعيين الذين يحددون الجوهر الانسانى لشخصياتهم فى عزلتها وتوحدتها ، فالفرد عندهم يوجد وحده منذ الأزل ، وسيظل الى الأبد مستقلا عن أية علاقة انسانية ، ومن باب أولى اجتماعية •

\* \* \*

وقد اعترف أحد كبار الكتاب الأمريكين « توماس وولف » بأن

شعوره بالحياة يعتمد أساسا على اقتناعه بأن الوحدة ليست وضعا غريبا على الإطلاق بالنسبة للإنسان ، ولا قاصرا على أشخاص متفردين مثله ، بل هي الواقع الذى لا مفر منه ، إذ أنها تمثل قلب الوجود الإنسانى نفسه (١) . والإنسان الذى يشعر بذلك قد يدخل فى علائق مع أفراد آخرين ، ولكن بشكل سلبي خارجي متجاوز فحسب ، إذ سيظل بقية الأفراد منفصلين مقتصرين على أنفسهم ومحرومين من العلاقات الإنسانية الحميمة . ولا ينبغي أن نخلط ذلك ببعض الشخصيات المتفردة فى الأدب الواقعي ، حيث يتصل الأمر بمواقف عابرة حتى ولو استمرت فى بعض الظروف ، وربما كانت هذه الوحدة خارجية محضة مثل عزلة « فيلو كيت » عند « سوفوكليس » حينما أرسى قلاعها على شواطئ جزيرة مهجورة ، أو نتيجة لتطور داخلي ضروري محتوم مثل حالة بطل « التربية العاطفية » « لفلوبير » ولكنها دائما جزء من حياة اجتماعية وتاريخية محددة ولحظة حادة فى علاقاتهم التى يتقاسمون بها مع أشخاص آخرين بتأثيرات عميقة متبادلة ، وضرورتها ناجمة عن أنها نتيجة خصائص مميزة للنماذج البشرية الاجتماعية ، وبجانب هذه الشخصيات تهدر الحياة المشتركة وتضرب بأموالها على شطآنهم حيث تتوقف مصائرهم على بعض ، وبهذا لا تصبح وحدة تلك الشخصيات سوى مجرد قدر اجتماعي خاص لا شرطا إنسانيا عالميا كما فى الطليعية .

\* \* \*

وفى هذا الأدب الطليعي « الذى يدمج الإنسان بطابع الفردية ، وينكر العلاقة الجدلية الخصبة بينه وبين مجتمعه لا يمكن أن يعتبر الهروب الى الحالات المرضية الشاذة دليلا على النقد الاجتماعي الايجابي ، لأنه يعتمد أساسا على رؤية للعالم كأنه كابوس ثقیل دون

---

(١) راجع : Lukacs, La significacion actual del realismo. Ed. cit., p. 21.

أية رغبة فى اليقظة الصحاحية ، لأنه اذ يتغلق على العالم الداخلى  
للإنسان - دون أن يستشرف آفاقه خارج ذاته - فان تجسيمه المرضى  
يصب فى الفراغ .

والواقع أن هذه النزعة المرضية لها جذور تاريخية عند مدرسة  
« فرويد » التى جنحت الى دراسة الحالات المرضية كأساس للحالات  
العادية ، والى بحث الحلم لمعرفة اللاشعور ، يقول أحد كتاب الطليعية  
المعاصرين « موسيل » : -

« لو كان للإنسانية أن تحلم جماعيا لانبثق من حلمها موسبرجر »  
وهذا الموسبرجر ليس سوى سفاح سادى شبه أبله ، وما نراه عند  
« موسيل » يمثل لدى كثير من كتاب الطليعية الطبيعة الانسانية العادية  
كحقيقة نهائية لا سبيل الى تغييرها (١) .

\*\*\*

فالابتعاد عن العالم يجعل الواقع مجرد كابوس ثقيل ، ولنتذكر  
« كافكا » ، أو يجعله مجرد وعى أبله معتوه ، واذا كان « جويس » يتصور العالم  
على أنه تيار وعى مشوش غير منتظم فان هذا قد اكتسب عند « فوكنر »  
طابع الكابوس المعتوه ، وطريقة « بيكيت » فى تصميم أعماله انما هى  
تكرار لهذه الصورة للعالم كما بلغت ذروتها فى قصة « مولوى » ، فهو  
أولا يهبط مرضيا بالإنسان الى الحضيض حتى يستحيل الى وجود أبله  
شبه نباتى ، وعندما يصبح من الضرورى تقديم العون له بطريقة ملغزة  
وغير قابلة للتفسير - طبقا لمبدأ الطليعية فى أن الوجود الانسانى لغو  
ولغز لامعقول - فان من يحاول مساعدته يهبط بدوره الى حضيض البله ،  
وهكذا نجد أن الحكايتين المتوازيتين اللتين تعرضان من خلال تيار  
التداعى تنتهيان بنا الى مثلين للإنسان أحدهما تام البله والآخر فى طريقه

الى أن يلحق به • ولا غرو اذن عندما نجد ناقدًا فرنسيًا حديثًا هو « موريس نادو » يلخص المغزى الأخير لأعمال « بيكيت » باعتبارها محصلة الرؤية الطليعية للعالم على النحو التالى : —

انغماسا فى خلود العدم ، لسنا سوى فقاعات تنفجر الواحدة منها تلو الأخرى ، على سطح مستنقع آسن ، محدثة ضجة رخوة نسميها الوجود « (١) » •

\* \* \*

واذا تناولنا بعض القضايا الفنية الخاصة مثل تيار الوعى والزمن والتفصيلات لرأينا بوضوح اختلاف موقف الواقعية منها عن الطليعية ، ومن أهم الفروق بين الموقفين أن الطليعيين يتميزون بالاستجابة الوهلية غير المتأنية لهذه الظواهر ، بينما يحرص الواقعيون على إخضاعها لنوع من النقد الذى يتيح لهم فرصة رؤيتها على بعد وتطويعها الواعى بعد ذلك ، يقومون بهذا على الأقل فى ممارستهم لعملية الابداع وان كنا نرى بعضهم فى تصريحاته النظرية لا يدرك بالوضوح الكافى هذا الفرق فى التناول ، مثال ذلك ما يأخذه بعض نقاد الواقعية على « توماس مان » من أعجابه غير المشروط بالكاتب الطليعى « جيمس جويس » وطريقته فى استخدام تيار الوعى • ان أنهم عندما يدرسون عن كتب استخدام « توماس مان » نفسه ككاتب واقعى لتيار الوعى يجدونه شديد الاختلاف عن طريقة « جويس » ، فهو لا يستخدمه كهدف فى حد ذاته وانما كوسيلة لتصوير الواقع النفسى لا تجعله يغفل بأية حال الواقع الخارجى لأن كلا منهما هو الواقع الموضوعى •

وشبيه بهذا ما يحدث بالنسبة لمشكلة الزمن ، فمما لاشك فيه أن تصور كثير من أدباء اليوم عن الزمن يختلف جذريا عن التصور التقليدى،

---

(١) انظر : Garcia, Leocadio, Literatura y sociologia, Buenos Aires, 1973, p. 178.

وذلك بتأثير نظرية النسبية وغيرها من مؤثرات الحضارة المعاصرة ، ولكنه لا يزال تصورا شخصا بحثا لا موضوعيا واقعيا ، ومن هنا فقد لوحظ عند نفس الكاتب الواقعى « توماس مان » شخصيات يتميز احساسها بالزمن بهذا الطابع الحديث كخاصية تصبغها بصبغة العصر وتبرز من خلالها تعقيداته ، فى نفس الوقت الذى نجد فيه شخصيات أخرى فى العمل الأدبى ذاته تسير داخليا فى الزمن العادى الموضوعى مما يسمح بموقعة هذا العمل ولا ينجح به بعيدا عن التصوير الواقعى الشامل لكلتا التجريبتين الزمنيتين ، ويدعنا بعض الكتاب نشتم من تجربتهم للزمن الشخصى رائحة الظاهرة المرضية غير الصحية ، فيصورونها على أنها شىء غير طبيعى لا يلبث أن يندغم فى النسيج الطبيعى للتجربة الكلية (١) .

\* \* \*

كذلك نرى هذا الاختلاف فى الموقف عند تناول تفصيلات الواقع الجزئية الصغيرة ، فلا يوجد كاتب حقيقى لا يعنى بتكثيف هذه الجزئيات واستخدامها فى رسم لوحته ، ولكن يبدأ بعد ذلك الفرق بين الكاتب الطبيعى والواقعى ، فالأول يكس كل ما يلقاه من فتات الحياة هذا دون تمييز وكأنه يريد لصورته أن تمتلئ بأكبر قدر من التفاصيل ، فتكون النتيجة هى المطابقة الصورية لا الحقيقية - كما رأينا عند الطبيعيين - وأكبر مثال على ذلك هو « جيمس جويس » أستاذ « بيكيت » والأب الشرعى المباشر لهؤلاء الطبيعيين ، بينما نجد الكاتب الواقعى - كما شرحنا من قبل - يقف موقف الثانى من هذه الجزئيات اذ يمحسها جيدا كى يميز منها ما هو جوهرى ثمين مما هو عارض غث ويفرز بأصابعه هذا الفتات ليعرف الهش من الصلب وينتقى العناصر الجوهرية الصلبة التى تصلح أساسا لرسم الواقع ودمغه .

(١) انظر : Lukacs, La signification actual..., Ed. cit., p. 63.  
(م ١٤ - منهج الواقعية)

وإذا كان من أهم الأسس الجمالية التي يقوم عليها الأدب الطليعى مبدأ استخدام المجاز الكلى - ولا نقول الرمز - فلأنه هو الوسيلة الوحيدة التي تسمح بتقديم رؤية مفككة للعالم المتحلل ، وبهذا يخلق هوة كبرى بين الإنسان والواقع ، لأنه يرفض الجانب الذى نراه من الوجود وما له من معنى وما يقتضيه من أنشطة ، ويظن أنه يستطيع بذلك أن يعبر عما هو جوهرى فى رؤيته للعالم ، لكن كما يقول فيلسوف هذا الأدب « ولتر بنجامين » فالعالم الذى يصور بهذا الشكل « سوف يرتفع فى مرتبته لكنه سوف يفقد قيمته فى نفس الوقت » (١) .

\* \* \*

أما الأدب الواقعى فان كل تفصيل دقيق منه لا يمكن أن ينفصم عن جوهره الوحيد الذى يتميز بالفردية والنموذجية معا ، وذلك مقابل النزعة المجازية الحديثة التى تكاد تقضى على ما هو نموذجى وتنتزع بذلك ما فيه من تماسك ويصبح التفصيل الجزئى متعسفا ومجرد شىء خاص لا دلالة له ، اذ تحول الجزئيات الثابتة فى هذا الاطار المجازى الى فكرة مجردة ، ولعل أوضح مثل لهذا الأدب هو « كافكا » الذى كان يصرخ بقوله « نحن أفكار عدمية مجنونة تنبت فى العقل الالهى » ، واذا حاول أخذ نقاده ومعاصريه « ماكس برود » أن يعطى لكلماته التى يقول فيها « ان عالمنا هو مجرد حماقة شريرة ، يوم سىء » معنى فلسفيا بتأويلها على أساس أنها تحمل فى طياتها شيئا من الأمل رد عليه « كافكا » بقوله « آه .. الأمل .. لابد أن هناك ما لا حصر له من الأمل .. لكن ليس من أجلنا » (٢) .

\* \* \*

ومن هنا نصل الى نقطة الخلاف الأساسية بين الاتجاهيين ، وهى

(١) نفس المصدر ص ٥٤ .

(٢) المصدر السابق ص ١٠٢ .



افتقار الأعمال الأدبية الطليعية الى منظور المستقبل كما بيناه ، ان يرفض زعماءها بشدة واصرار - وباحتقار أيضا - أية اشارة لهذه المنظور ، مع أنه هو الذى يحدد المبدأ النهائى للاختيار بين ما هو جوهري وما هو عرضي ، وهو العامل الحاسم فى تقرير مضمون العمل الأدبى وشكله حيث تتوج بهذا المنظور الخطوط الرئيسية للخلق الفنى ، فالانسان الذى يرسمه العمل الأدبى يسير فى الاتجاه الذى تحدده نظرة الكاتب للمستقبل ، وهذه النظرة هى التى تبرز الخصائص التى تعوق عملية تطوره أو تساعدها ، وكلما كانت هذه النظرة واضحة كان اختيار المواقف والتفاصيل حكيما وصائبا ، أما اذا غامت فان الاختيار ينساق لرؤية شخصية تجعله يعتبر الطبيعة الانسانية شيئا جامدا لا يتطور .

هذا فى مجمله هو موقف النقد الواقعى المحافظ من الأدب الطليعى، مع بعض التعديلات التى طرأت عليه فى نهاية الستينات ، ولا يختص « لوكاتش » بهذا الموقف بل يشاركه فيه كثير من كبار نقاد الغرب ، ويكفى أن نشير الى مفكر ايطالى هو « جالفانو دى لافولبي » الذى يؤكد أن أدب الطليعية لا يؤدى الا الى سوء الفهم والخلط ، فلو كانت الطليعية قد اقتصرت على رفض الأشكال والوسائل التقليدية لأصبحت مثمرة خصبة من الوجهة التاريخية ، ولكن تجديدها لم تلق بالاً للمضمون ، وأصبحت نوعاً من تملق الصيغ والأشكال كأنها حساسية مطلقة ، كما أنها بتمجيدها للفرد تحتضن القيم الرأسمالية بالرغم من تصريحات بعض أقطابها « بيكاسو » وغيره(١) .

\* \* \*

ومع أن الواقعية تدرك بوضوح أن التجربة التى يحياها الأدباء والمفكرون فى المجتمعات المعاصرة تثير فيهم كثيراً من مشاعرا الضيق

(١) انظر : Della Volpe, Galvano. Critica del Gusto, Milano, 1964. Trad., p. 223.

والعذاب والنفور والضياع وتجعلهم يفقدون الثقة فى أنفسهم وغيرهم ويحتقرون كل شىء وتؤدى بهم فى نهاية الأمر الى اليأس والعدمية ، مما لايد له وأن ينعكس فى أعمالهم حتى لا تكون زائفة مطلية باللون الوردى ، مع أنها تدرك كل ذلك فهى لا تسأل « هل يوجد هذا حقيقة فى الواقع ؟ » وانما تسأل بكل بساطة « هل هذا هو كل ما فى الواقع ؟ » واذا كان لايد من تصويره فهل ننتكره دون تغيير ؟

\* \* \*

على أن هناك جناحا آخر من فلاسفة الواقعية - على رأسهم « فيشر » - ينتهى الى نتيجة مماثلة وان كان يسلك اليها طريقا مغايرا ، فهو يرى أن الاصرار على قبول منهج واحد للأدب يفضى الى الفقر والعقم ، وليس المهم بالنسبة لهم بأى منهج يعالج الفنان مشكلة الاستلاب مثلا ولكن المهم هو أن نعرف هل يتواطأ مع العالم الذى يمارس الاستلاب ويدوس الانسان أم يتخذ موقفا مناصرا لقضاياها ؟

لهذا يرون ضرورة التمييز القاطع بين مجموعة من الكتاب الطليعيين الذين أدركوا بعمق مشكلة الانسان فى المجتمع الحديث ولم يترددوا فى تصوير أبعاد مأساته ، ولم يكفوا عن تجريب كل الوسائل الفنية الجديرة بصدق التصوير - مثل « كافكا وجويس وموسيل » - ومجموعة أخرى تسلبه كل قدرة على التغيير وتحيله الى مجرد وضع بدائى يجد فيه نفسه وقد ألقى به الى هذا العالم دون حول ولا طول ، هذه المجموعة الأخيرة تغفل حقيقة هامة وهى أن المجتمع من صنع الانسان ، ولهذا يظل دائما قادرا على تغييره واعادة تشكيله ، وتقع فى تشاؤم أشد خطرا من التشاؤم الفطرى الساذج ، وينتهى موقفها الى اليأس الموحش الذى يبلغ ذروته فى قهقهة ميتافيزيقية رهيبية ولا يفضى الى أى منطلق بناء ، مثل هذه المجموعة - وعلى رأسها « بيكيت » و « كولين ويلسون »

لا تستحق سوى الرفض من الواقعية وغيرها من المذاهب التى تخدم  
الانسان .

\* \* \*

فمن الضرورى اذن اعلان الحرب على الفن الذى يرتاح لاستلاب  
الانسان ويزيف الحياة بتقديمها على أنها مظهر للشئ الكونى المحتوم ،  
لأن الانسان هو الشخصية المركزية فى سلم القيم الواقعية ، الانسان  
الذى يعيش ويكبح فى المجتمع ، وبهذا تصبح أهم وظيفة للفن هى تقديم  
العون له ومساعدته بعرض علائقه الخصبة مع الطبيعة والمجتمع ومع  
نفسه ، من الضرورى الالتزام بالحياة ضد الموت ، بالمستقبل ضد التصور  
الخاطيء للاوضاع الأزلية الظالمة ، بحرية الانسان ضد هذا العالم الذى  
يستلبه ويقهره . هذه هى قناعة الواقعية فى الفن ، تقف ضد التجمد  
لصالح الحركة ، وكما كان يقول بريشت : « مادامت الأشياء هكذا ، فلا  
ينبغى أن تظل على هذه الوتيرة » (١) .



## من السياق الأدبي الى السياق الاجتماعي

هذه هي محصلة الواقعية الأخيرة ، نقل مركز الثقل من السياق الأدبي البحت ووضعة في الاطار العام للسياق الاجتماعي ، وإذا كنا قد رأينا أن المبدأ الموجه للابداع الفني في الواقعية هو رصد الانعكاس الاجتماعي في الأدب فإن مهمتنا الآن هي تحديد الآثار الناجمة عن هذا الموقف بالنسبة للنقد الأدبي خاصة . وقد تبلورت هذه الآثار في علم جديد هو « اجتماعية الأدب » لا بد لنا من تتبعه في مولده وبيان أهم مكوناته النظرية ونتائج التطبيقية ، ثم إبراز المعالم الأساسية لأكبر مدارس وقواعد البحث التي تنتهجها كل مدرسة .

\* \* \*

ومع أن مولد هذا العلم الجديد لم يتم بصفة نهائية الا في منتصف القرن العشرين ، الا أن كثيرا من الباحثين يروقه أن يفتش عن الأصول البعيدة له ، وسنرى أننا قد لمسنا بالفعل بعض هذه الأصول في عرضنا لتاريخ الواقعية ، فإذا عدنا الآن للتعرض لها باختصار فإن ذلك يستهدف بيان تشابك الجذور والمنابت والروافد التي مالبثت أن صبت في مجرى واحد .

ويميل بعض الباحثين الى اعتبار « مدام دي ستيل » هي رائدة هذا الاتجاه ، فيعثر على مشروع « علم اجتماع الأدب » في عنوان الكتاب الذي وضعته عام ١٨١٠ وهو « عن الأدب باعتبار علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية » والذي حاولت فيه اعتمادا على أفكار عصرها الاجتماعية - خاصة مبادئ « مونتسكيو » - أن تشرح خواص الأدب القديم والحديث في الشمال والجنوب ، وأن تدرس تأثير الدين والعادات

والقوانين فى الأدب وتأثير الأدب بدوره على جميع هذه المنظمات ، وعلى هذا يمكن اعتبارها رائد فعلية فى نظرتهم الصائبة ، وإن كانت المبادئ الاجتماعية التى بنت عليها نتائجها لم تساعد فى الوصول الى هدفها الحقيقى ، ونفس هذه النزعة الاجتماعية هى التى دعته الى تفضيل الأدب الألمانى حينئذ لأنه « ربما كان الأدب الوحيد الذى يتخذ النقد منطلقا له ، بينما فى فرنسا تعتبر سيطرة الطبقة الأرستقراطية هى السبب فى محافظة الفن على الذوق (١) » .

\* \* \*

وإذا كانت هناك فكرتان أساسيتان قد ولدتا وأخذتا حظهما من النمو فى الوسط المحيط « بدمام دى ستيل » وهما روح العصر والطابع القومى فإننا نجد توزيعا ثلاثيا لهما فى مبادئ « تين » التى سبق أن عرضناها وهى الجنس والوسط واللحظة التاريخية المحددة باعتبار أن امتزاج هذه العناصر الثلاث هو الذى يحدد الظاهرة الأدبية ، وقد رأينا أن أهم ما كان يفتقده « تين » إنما هو فكرة واضحة متميزة عن العلوم الإنسانية وما يفصلها عن العلوم الطبيعية من خصائص ، كما اعترض عليه « لانسون » بعد نصف قرن قائلا : « إن تحليل العبقرية الشعرية لا يجمعه بتحليل السكر سوى الاسم فحسب » (٢) .

لكن بالرغم من ذلك فإنه لا يسع أى مؤرخ للأدب أو دارس للنقد منذ « تين » أن يغفل على الإطلاق الظروف الخارجية للعمل الأدبى ، خاصة النشاط الاجتماعى النابع منه والمتولد عنه ، وبهذا تكون أهميته أنه أثبت بشكل لم يعد يقبل الجدل حقيقة أصبحت بفضل مسلمة وهى أن الأدب يمثل جزءا من الواقع الفردى والاجتماعى المحسوس ، وأن ظواهره

(١) انظر : Leenhardt, Jacques, Sociologia de la creacion Literaria. Trad. Buenos Aires, 1972, p. 47.

(٢) انظر : Escarpit, Robert, Sociologia de la literatura, Trad., Argentina, 1962, p. 15.

لابد من تلقيها وفهمها وشرحها كبقية الظواهر التي نجدها في عالمنا الذي  
قدر لنا أن نعيشه .

\* \* \*

وعندما نتتبع نشأة هذا العلم في بلدان أخرى غير فرنسا نجد أن  
التقاليد الفلسفية والتراث الاجتماعي في ألمانيا قد قاما بتوجيه الدراسات  
الأدبية فيها الوجهة الاجتماعية منذ وقت مبكر أيضا ، إذ أن تراث كل من  
« هيجل » و « ماركس » قد ظل حيا تتناقله الأجيال ، ولكن هناك بعض  
المفكرين الذين تجدر الإشارة اليهم خاصة « ف . ميهرنج F. Mehring »  
الذي حدد تصوره للعلاقة بين المؤسسات الاجتماعية والآثار الأدبية على  
النحو الذي عبر عنه بقوله : « أن التراث الفكري والأيدولوجي يمارس  
تأثيره على الأعمال الأدبية النابتة من الخلفية المادية التاريخية ، ولكن  
هذا التأثير يشبه إلى حد كبير تأثير الشمس والمطر والرياح على شجرة  
ما تمتد جذورها إلى أرض الواقع المادية وعوامل الإنتاج الاقتصادي  
والأوضاع والأنظمة الاجتماعية » (١) .

\* \* \*

أما في روسيا فقد بدأت تتكون منذ مطلع القرن العشرين نظرية  
اشتراكية للأدب خاصة من الوجهة الاجتماعية ابتداء من « بليخانوف »  
ثم انتهت الاهتمام الشديد بالفعالية السياسية فيما بعد بالنقد الأدبي  
الروسي - والشيوعي عموما - إلى التركيز في دراسة الأدب على جانب  
التوثيق الاجتماعي الذي ينبغي أن تؤديه الأعمال الأدبية مغفلا الجوانب  
الأخرى لاجتماعية الأدب ، ونجد تحديدا صارما لهذا الموقف في عبارات  
« شدانوف » الذي كتب عام ١٩٥٦ يقول « لابد من دراسة الأدب في

علاقته التى لا تنفصم بالحياة الاجتماعية من ناحية البنية السفلى التى تشكلها العوامل التاريخية والاجتماعية ذات التأثير الحاسم فى الكاتب ، لقد كان هذا هو دائما المبدأ الموجه للبحث الأدبى السوفييتى ، وهو يعتمد على المنهج الماركسى اللينينى لتلقى وتحليل الواقع باستبعاد وجهة النظر الشخصية المتعسفة التى تعد كل كتاب وحيدة قائمة بذاتها معزولة عن غيرها ، فالأدب ظاهرة اجتماعية تتمثل فى تلقى الواقع من خلال الصور المنبذة » . والنتيجة المنهجية المترتبة على ذلك هى أن « المنهج التاريخى هو أساس البحث الأدبى السوفييتى ، ومعيار العمل الفنى الأول هو مدى أمانته فى عكس الواقع بجميع مكوناته » (١) .

ولعل الاعتراض الأساسى على هذا الموقف قد اتخذ صيغته الحادة داخل الاتحاد السوفييتى نفسه من المدرسة الشكلية التى وإن كانت قد أديننت رسميا إلا أنها ظلت ذات نفوذ فكرى واضح ، لأنها فى حقيقة الأمر تطوير للمدرسة الألمانية « الفيلولوجية » التى دعت الى تأسيس « علم الأدب » على قواعد جمالية لغوية مضبوطة ، وتعد نظرياتهم حتى الآن أهم اعتراض جاد على المناهج المتعددة لاجتماعية الأدب عموما .

على أن هناك حقيقة تاريخية هامة ، وهى أنه عندما شق علم الاجتماع طريقه المستقل فى البحوث الانسانية ابتداء من « كوميت » و « سبنسر » و « دركهايم » ترك الأدب جانبا نظرا لتعقد ظواهره وافتقار اليقين فى بياناته وتعريفاته ، ولهذا فإن مبادئ اجتماعية الأدب لم تنم إلا فى النصف الأول من القرن الحالى من خلال مجموعة من الأفكار الأساسية التى لم يقدر لها أن تتبلور فى بناء متماسك الا حديثا بعد الخمسينات ، كما ينبغى الإشارة الى دور الأدب المقارن - باعتباره من أحدث العلوم الأدبية - فى اضافة كثير من البيانات الهامة فى هذا الصدد .



ويعتبر بعض الباحثين أن كتاب « هنرى بير Henri Peyre » عن « الأجيال الأدبية » المنشور عام ١٩٤٨ بمثابة الميلاد الشرعى لاجتماعية الأدب ، لأنه قد برهن على الدلالة الخاصة لمشكلة الاستلهام الجماعى المتمثلة فى الأجيال الأدبية . مما يعتبر نقطة الانطلاق فى الدراسات الاجتماعية الحديثة للأدب ، ثم أعقبه كتاب « ميشو Michaud » « مدخل لعلم الأدب » الذى نشر فى « اسطنبول » عام ١٩٥٠ وعرضت فيه لأول مرة بوضوح منهجى ومصطلحات اجتماعية فكرة اجتماعية الأدب الأساسية (١) .

بينما يميل باحثون آخرون الى اعتبار كتابات « لوكاتش » هى نقطة التحول الحاسمة فى دراسات اجتماعية الأدب ، إذ أن كل البحوث السابقة عليه وجزء غير يسير من البحوث المعاصرة تستهدف البحث عن التطابق بين العمل الأدبى ومضمون الضمير الجماعى ، ومن السهل معرفة نتائج هذا النوع من الدراسات ، فبقدر ما يعتبر الأدب مجرد انعكاس للواقع الاجتماعى تتأكد فعالية هذا المنهج عند تطبيقه على الأعمال غير الخلاقة التى تصور الواقع دون تحويل يذكر ، وعلى أحسن الفروض فإن هذا المنهج يقتصر على الغرض من شأن مضمون الأعمال الكبرى عندما يلح فى إبراز ما تصوره مباشرة عن الواقع مهما كل ما يتصل بالابداع الخيالى . وعلى العكس من ذلك نرى أن « لوكاتش » يبحث عن التطابق بين الابداع والضمير الجماعى ، لا على مستوى المضمون ، وإنما على مستوى القيم والبنية التركيبية فى كل منهما وخاصة على مستوى التماسك فيما بينهما ، وبهذا تخلص بحوثه من نقطة الضعف المعيبة ، فنفس القيم والتماسك يمكن أن نجدهما فى عوالم ذات مضامين مختلفة جد الاختلاف ، مما يجعل التحويل الخيالى لا يمثل أى عائق فى سبيل وجود علاقة حميمة بين الثقافة والمجتمع ، بل على العكس من ذلك بقدر ما يستطيع العمل أن يحقق أعلى درجة من التماسك

(١) انظر نفس المصدر السابق ص ٢٠ .

المميز يصبح عملا هاما ذا وحدة داخلية أشد خصوصية فى دراسة اجتماعية الأدب (١) .

\* \* \*

فهناك منهجان واضحا فى دراسة اجتماعية الأدب وتحليلها على مستويات مختلفة : -

الأول : يمكن تسميته علم اجتماع الظواهر الأدبية وما يرتبط بها من وسائل الاتصال والنشر والتلقى والتأثير فى القارئ من خلال الأنظمة المختلفة ، وفى هذا المجال تلعب الاحصائيات والاستفتاءات والبيانات الاجتماعية دورا بالغ الأهمية ، وأكبر دعاة هذا المنهج هو « اسكارييت » .

والثانى : يمكن تسميته بعلم اجتماع الابداع الفنى فى الأدب ، وموضوعه هو الخلق الجمالى فى صلته بالمؤلف والمجتمع ، وزعيم هذا الاتجاه هو « جولدمان » ويلتقى معه فى المنهج اتجاه « سيميولوجى » يعنى بالتركيز على التحليل الاجتماعى للرموز الفنية فى الأدب من صور وأخيلية وتراكيب دالة للكشف عن الطابع الاجتماعى لمبادئها الجمالية ، وهذا هو اتجاه جماعة من المفكرين والنقاد الايطاليين .

\* \* \*

أما المنهج الأول فيدرس الظاهرة الأدبية كغيرها من الظواهر الاجتماعية ، وإن اعترف بطبيعتها الخاصة المميزة الا أنه لا يتجاوز مجرد الاعتراف بهذا المبدأ دون أن تترتب عليه « معاملة » أخرى لها تسمح بالكشف عن خصائصها المميزة ، ويطبق زعيم هذا المنهج مصطلحات الاجتماع والاقتصاد على الأدب ، فيقسم دراسته على ثلاث مراحل محددة هى : الانتاج والتسويق والاستهلاك .

وغند دراسة المرحلة الأولى يتناول الكاتب باعتباره منتج البسلة الأدبية ، فيكشف عن انتماءاته الطبقية والزمنية والعنصرية بما لا يتجاوز ما رأيناه عند « ثين » كثيرا ، ثم يعنى بفكرة الأجيال الأدبية التى تتكون من مجموعات متجانسة تنصدر الحياة الأدبية كل حوالى سبعين عاما ، وإن اختلفت فى أعمارها وآرائها ، ولذلك يفضل تسميتها بالطوائف أو الأفواج الأدبية . ويرى أنها توشك أن تمثل دورات زمنية وإن لم تكن مضطردة بدقة .

ثم يتناول بالتحليل الأوضاع الاقتصادية للكتاب وظروفهم المالية والمهنية على وجه التحديد ، ومتى بدأت الكتابة تعتبر مهنة يمكن أن يعيش عليها صاحبها ، وتطور الظروف الاجتماعية المحيطة بالأدباء على مر التاريخ ، ونظام الارتزاق بالأدب الذى كان سائدا فى العصور الوسطى عن طريق « حامى الأديب » المتكفل برعايته المادية ، وارتباط ذلك بالبنية الاجتماعية والاقتصادية ، ومما يدعو للاعتراف أنه يستشهد فى هذا الصدد بدراسة عميقة موسعة قدمها الدكتور طه حسين فى مؤتمر الكتاب الدولى الذى عقد فى « فينيسيا » عام ١٩٥٢ عن دور الكتاب فى المجتمعات المعاصرة مبتدئا بتحليل موقف مؤدى الملوك والأمراء ونظام الحماية الأدبية فى العصور الوسطى . والواقع أن مثل هذا العرض للظواهر الأدبية ودلالاتها الاجتماعية يعتبر شديد الخصوبة ، خاصة بالنسبة لأدبنا العربى الذى يتسرع كثير من الناس بادانته دون تحليل ظروفه التاريخية بفعالية وعمق ، والوصول عبر هذا التحليل الى القوانين الاجتماعية التى كانت تحكم مسيرته ، وبحوث مثل هذه لا تلقى ضوءا جديدا على أدبنا فحسب وإنما يمكن أن تثرى عموما نظرية اجتماعية الأدب كما اتضح من بحث الدكتور طه حسين المشار اليه .

\* \* \*

وفى المرحلة الثانية يدرس الجوانب الاجتماعية والاقتصادية

الخاصة بتسويق الكتاب ، فيتناول طبيعة عملية النشر والعوامل التي تتحكم فيها فى المجتمعات المختلفة ، و « ميكانيزم » التوزيع وظروف الجمهور وأثر النقد ووسائل الاعلان الحديثة فى ترويج الكتاب أو كساده، معتمدا فى دراسته على أكبر قدر من البيانات الاحصائية ، ويبدو لنا أن هذه المرحلة بالذات هى أبعد المراحل عن دراسة العمل الأدبى بصفته الخاصة ، ان تنصب على الظروف الخارجية ، وتشمل الظاهرة الثقافية بأوسع مدلولاتها ، وهى وان كانت ذات فائدة قصوى فى بيان الأوضاع الثقافية لمجتمع ما الا أنها لا تكاد تتصل بدراسة الأثر الأدبى ذاته .

ثم ينتهى هذا المنهج أخيرا الى دراسة الاستهلاك الأدبى أو القراءة وأنواعها وظروفها ، مبتدئا بالجمهور وافترضه الضرورى عند الكتاب وكيف يتبلور فى جمهور حقيقى ، وما يفرضه ذلك عادة على الكتاب من مواقف ، ومخللا معايير النجاح الاقتصادى والنجاح الأدبى الذى قد يتجاوز حدود المكان بالترجمة الى لغات أخرى ، وحدود الزمان بالبقاء والخلود .

وهنا يمكن التركيز على قضايا التذوق الفنى وطبيعته الفردية أو الاجتماعية مما يتيح الفرصة لدراسة علاقة الظواهر الجمالية بالطابع الاجتماعى للأدب (١) .

\* \* \*

ولا ريب أن تطبيق هذا المنهج بشكل حرفى ينتهى الى نوع من الآلية الشديدة التى تهدد بالوقوع فى دائرة الابتذال ، وان كان هذا بصفة عامة هو خطر التطبيق الحرفى للمناهج المحددة ، الا أن مثل هذا المنهج الذى عرضناه يغرى بوضع الدراسات الاجتماعية فى قوالب احصائية

---

(١) انظر : Escarpit, Robert, Sociologia de la literatura.  
Trad. Argentina, 1962.

جامدة من ناحية وغريبة عن طبيعة الأدب من ناحية أخرى . لذلك فإننا نلاحظ أن هذه المدرسة نفسها عند التطبيق تلجأ الى استخدام تنوعيات أخرى على المنهج تسمح لها بتقديم نتائج خصبة شيقة ، وأهم ما نشر منها حتى الآن فى هذا الصدد هو بحث قام به « أسكاربيت » نفسه مع مجموعة من مساعديه على الأدب الفرنسى منذ اختراع المطبعة حتى الآن ، وقد وجدوا أنه طبقا لقوائم الكتب المحفوظة فى المكتبات العامة تصل جملة الأعمال الأدبية المطبوعة الى حوالى مائة ألف عمل ، ثم انتهوا من تحليل المراجع الكبرى لتاريخ الأدب وأهم الدراسات المعاصرة الى أن عيّد الأسماء المتداولة فى هذه المصادر على تنوعها لا يتجاوز ألف كتاب ، ومعنى هذا أن ما تستقيقه ذاكرة التاريخ الأدبى لا يتعدى ١٪ من مجموع الأعمال المنتجة ، وهى نسبة تفرض كثيرا من الحذر على أية دراسة اجتماعية للأدب ، خاصة عندما تكون دراسة كمية كالتى يدعوا اليها هذا الباحث ، ثم قاموا بإجراء استفتاء تجريبى على مجموعة تناهز خمسة آلاف من الشباب المجندين ذوى المستويات التعليمية المختلفة التى تتراوح بين الابتدائية والجامعة لمعرفة نوعية قراءاتهم وأسماء الأدباء الذين يعرفونهم ، وتعتبر النتائج التى وصلوا اليها طريفة وهامة ومدهشة بالنسبة للأدب الفرنسى وللظواهر الثقافية هناك بصفة عامة (١) .

ولكن أهم ما وجه اليه من نقد هو أن هذا المنهج لا يمكن أن يكون مثمرا فى الدراسة الأدبية الا اذا أخذ فى اعتباره جانب الإبداع الفنى نفسه بالإضافة الى مشاكل النشر والتلقى للأعمال الأدبية وذيوها ، وحاول أن يعمد بتحليلاته وهياكله الاحصائية بحثا عن قوانين عامة للتحويلات الاجتماعية للأدب يمكن الاهتداء بها فى المستقبل ، اذ تساعد

(١) عنوان البحث هو « الصورة التاريخية للأدب لدى الشباب فى فرنسا » وهو منشور فى كتاب :

على الانارة الداخلية للآثار نفسها (١) .

\*\*\*

ولهذا أعلن كثير من الباحثين فى الندوة الخاصة باجتماعية الأدب التى عقدت فى « بروكسل » عام ١٩٦٨ رفضهم لاجتماعية الأدب السطحية التى تقتصر على استخدام الاحصاءات والتى تظن أنها قد بلغت المدى عندما تدلنا على الطبقة أو الحالة الاجتماعية التى ينتمى إليها بعض الشخصيات المؤثرة فى الحياة الأدبية ، كما أنهم لا يتفقون مع المنهج الاجتماعى الذى يعتقد أنه يستطيع أن يشرح جميع الظواهر الثقافية بمجرد احالتها على الأوضاع الاقتصادية ، لأن الأدب يصبح عندئذ مجرد مجموعة غير عضوية من الانعكاسات الساذجة البحتة ، ولهذا فان التحديد المادى البدائى يعجز عن اعطاء الظواهر الأدبية حقها العادل فى التقدير ، ويقع فى خطأ لا يقل خطورة عن خطأ المثالية التى تنادى بالاستقلال المطلق للابداع العقلى .

فاجتماعية الأدب الجادة لا يمكن أن تتجاهل الواقع الخاص بالأدب والمتمثل فى استمرار الأشكال الفنية وحركية القيم والمثل التى تتحكم فى ابداعها ، ومن السذاجة أن نزع أن أى تغيير فى البنيان الأسفل للمجتمع ينعكس آليا فى الفن بظهور موضوعات وصيغ جديدة ، فهذه التحولات لا يمكن أن تتوفر لها القدرة على تغيير الأرصدة الأدبية القائمة من أشكال وموضوعات وبواعث الا عندما تصل من الحدة الى درجة الثورة الحقيقية والتحول التاريخى ، عندئذ فقط تشرح ضغوط البناء السفلى بطريقة واضحة المبنى الذى تعاونت على اقامته التقاليد الايديولوجية والأشكال والأساليب والقيم الأدبية ، ولا تصبح الآثار المباشرة الناجمة من هذه الضغوط ملموسة الا أن أدت الى ظهور أساليب جديدة أو اجناس

أدبية مستحدثة تعتبر أساسا لظهور شكل جديد يعبر عن فهم مختلف  
للإنسان والعالم .

\* \* \*

وقد حاول بعض المفكرين والنقاد الإيطاليين تقديم تصور جديد  
لاجتماعية الأدب عن طريق ما أسموه بظاهرة « السوق والمتحف » اللذين  
يتجاوران دائما ، بل هما بالأحرى واجهتان لنفس البناء الاجتماعى ،  
اذ أن الثمن والقيمة كلمتان محرفتان عن مواقعهما ، لأنهما يدلان على  
النوعية الجمالية للعمل الفنى فى نفس الوقت الذى يشيران فيه الى  
تكلفته ، وعلى هذا فهما يمارسان نشاطهما معا فى المجال العملى المتحرك  
من ناحية والنظرى الثابت للظاهرة الجمالية من ناحية أخرى . وإذا كان  
المتحف هو الصورة الواقعية لاستقلال الفن فهو فى نفس الوقت يمثل  
التعويض الذى تحظى به الأعمال الفنية بعد أن تهبط الى مستوى السوق  
وتنغمس فى حمامه الصحى ثم لا تلبث أن تنتفض الى أعلا ، أو يلفظها  
السوق نفسه بعد أن ينوء بحملها ، الى عالم « الأوب » الكلاسيكى  
الصعب المرتقى ، وهى عملية تظل غامضة علينا حتى نندهش أمامها  
وندرك أن سبب وجود المتحف هو التسامى الذى يتم فى رحابه فوق الواقع  
التجارى للعمل الجمالى ، اذ أنه يقع فى نهاية مشوار الفن كسلعة ،  
حيث يخمد فيه رنين المال آخر الأمر ، ففى المتحف يخفى الواقع وجهه بين  
السحب ، ويعرض الانتاج الفنى على أنه الشئ الوحيد الذى لا يمكن  
شراؤه ، ويعتبر النضال ضد المتحف - رمز التجمد أحيانا - هو الشعار  
الطبيعى لكل الحركات الطليعية ، شعارها الضرورى العميق من أجل  
التجديد وكسر القواعد القائمة (١) .

لكن هذا التناول المجازى للظواهر الفنية والأدبية سرعان ما تبلور

---

(١) انظر : Sanguinete y otros, Literatura y socieda. Trad. Barcelona, 1969, p. 20.

(م ١٥ - منهج الواقعية)

عند بقية ممثلى المدرسة الايطالية فى نظرية تخضع عناصر القيمة  
- لا عوامل السعر - للتحليل الفنى العميق ، كما سنرى فى مكانه من  
هذه الدراسة .

\* \* \*

والحق أن أهم مدرسة عالمية تعرضت لاجتماعية الأدب حتى الآن  
هى التى تزعمها « لوسيان جولدمان » (١٩١٣ - ١٩٧١) والتى تركز على  
اجتماعية الابداع الأدبى بشكل أصيل وخصب تترتب عليه نتائج هامة فى  
مجالى الأدب والاجتماع معا ، وبالرغم من أن التسمية التى أعطاها لها  
وهى « بنائية التولد فى اجتماعية الأدب » قد تصدم القارئ العربى الى  
حد ما الا أن تحليلها ضرورى لمعرفة التيار العام الذى تجاريه فى الفكر  
الغربى والخصائص التى تتميز بها فى داخله .

فهى أولا مدرسة تركز على أسس البنائية الحديثة التى امتدت منذ  
منتصف القرن الحالى حتى الآن لتشمل جميع جوانب الفكر المعاصر  
وتدرسها كأبنية متكاملة ذات قوانين علمية محددة ، لا كوحدات جزئية  
متناثرة ، ويعد العالم اللغوى السويسرى « دى سوسير » هو رائد هذه  
المدرسة الأول ، ولكن أكبر الداعين لها الآن فى الغرب هما عالم النفس  
الكبير « جان بياجيه » والعالم الأنثروبولوجى الفذ « ليفى ستراوس » ،  
ومن المسلم به أنها أصبحت منهج البحث الغربى المعاصر سواء فى العلوم  
الطبيعية التى حظيت فيها بقبول اجماعى - خاصة فى الرياضيات - أو  
العلوم الانسانية التى تطمح بتطبيقها الى بلوغ دقة المجموعة الأولى ،  
وقد امتد تطبيق هذا المنهج الآن من الفلسفة واللغة وعلم النفس الى  
التاريخ والاجتماع والأدب وغير ذلك من العلوم (١) .

وسنرى نموذجا حيا له فى دراستنا لمنهج « جولدمان » . وتأتى

---

(١) انظر كتابنا عن « نظرية البنائية فى النقد الأدبى » مكتبة  
الانجلو المصرية ، الطبعة الثانية ١٩٨٠ .



ثانيا صفة « التوالد » لتشير الى خاصية أساسية فى هذه البنائية بالذات هى أنها ليست اطارا ثابتا جامدا شكليا لا يتغير ، وانما تتميز بالحركة والتوالد الدائمين ، ولا يتم رصدها كاملة مرة واحدة ، وانما لابد من مراعاة عملية التناسل المستمرة فيها ، والواقع أن هذه الصفة ليست من ابتداء « جولدمان » ولكن يعود الفضل فيها الى أستاذه « جان بياجيه » الذى كثيرا ما يقارن الآن بشخصية « فرويد » نفسه للثورة التى أحدثها فى مجال علم النفس الحديث .

ويصوغ « جولدمان » نظريته فى اجتماعية الابداع الفنى فى اطار القوانين العامة ، فكما أنه لا يمكن الفصل بين التاريخ وعلم الاجتماع كذلك لا يمكن الفصل الجذرى بين القوانين الأساسية التى تسيطر على السلوك الابداعى فى المجال الثقافى وبين تلك التى تتحكم فى السلوك اليومى لكل انسان فى الحياة اجتماعيا واقتصاديا . هذه القوانين التى يناط بعلم الاجتماع مهمة استنباطها من الواقع بقدر ما تصلح أو تنطبق على أنشطة عامل أو مهنى أو تاجر فى ممارستهم لصنعتهم وفى حياتهم العائلية تصلح كذلك للتطبيق على « راسين » أو « شيكسبير » أو غيرهما من الكتاب فى اللحظة التى أدوا فيها أعمالهم .

على أنه من الضروري عند تطبيق هذه الفكرة أن نأخذ فى اعتبارنا حقيقة هامة ، وهى أنه داخل الاطار الشامل للقوانين العامة توجد خصائص وقوانين خاصة يتميز بها بعض القطاعات الاجتماعية ، وعادة ما تحملنا هذه الخصائص الى أبعد مما كنا نتوقعه بكثير ، ومع ذلك فلا بد من استنتاج القوانين العالمية للسلوك لنرى الى أى حد يمكننا انطلاقا منها أن نشرح القواعد الخاصة التى يتميز بها الابداع الثقافى والأدبى على وجه الدقة داخل الاطار الاجتماعى العام .

ولهذا فأننا لو حاولنا فهم الابداع الثقافى منعزلا عن الحياة الاجتماعية العامة التى ينشأ فيها لكان ذلك فى عقمه وعدم جدواه شبيهها

بنزع كلمة من جملة أو جملة من مقال ، لا لضرورة دراسية مؤقتة ، وإنما جذريا وبصفة دائمة .

كذلك ليس من المقبول دراسة الانتاج الأدبى بمعزل عن مبدعه وعن علاقاته الاجتماعية والتاريخية المنغمس فيها ، لأن هذا يفضى بنا الى تكوين صورة جزئية لا تتوافق مع الواقع الخصب المتعدد الجوانب .

\* \* \*

ويرى « جولدمان » (١) أن الخصائص الجوهرية للسلوك البشرى عامة ، بما يشمل مظاهر الابداع الفنى يمكن ايجازها فى ثلاث :

١ - الاتجاه الى التكيف مع الواقع المحيط بالانسان ، ومن هنا يكتسب السلوك معنى خاصا بالنسبة للبيئة .

٢ - النزعة الى التماسك فى بنية تركيبية شاملة .

٣ - خاصية النشاط « الديناميكي » والاتجاه الى تعديل البنية التى يعتبر جزءا منها وتطويرا لها .

أما بالنسبة للمشكلة الأولى فمن الواضح أنها تتعقد وتتشابك بقدر ما نرى من علاقات مباشرة وغير مباشرة بين العالم الأدبى الخيالى من ناحية وعالم البيئة الواقعى من ناحية أخرى ، وبالرغم من أن هذه العلاقات تتم عن طريق وسائط متعددة إلا أنها توجد على مستويين : مستوى الشروط التى يتم فيها وضع المبادئ والمقولات التى يتركب منها هذا العالم الأدبى ، ومستوى الوظيفة « الأنثروبولوجية » للابداع الخيالى . فإذا كان الفنان يستطيع أن يخلق فى عمله عالما متوحدا متماسكا ذا دلالة فإن السبب فى ذلك هو أنه ينطلق من هذه المبادئ أو المقولات الجماعية التى رسمت خطوطها الأولى ، وبهذا ينحصر عمله فى تضمين عالمة أثناء خلقه ما قام

(١) انظر : Goldmann, Lucien, El estructuralismo. Genetico, Sociologia de la creacion literaria, Trad. Buenos Aires, 1971, p. 207.

بوضعه بقية أعضاء الجماعة وتعميقه ، على شروط ألا نفهم من ذلك أن الفنان المبدع انما هو مجرد عاكس للضمير الجماعى ، إذ توجد رابطة جدلية أخرى أبعد من الانعكاس بينه وبين هذا الضمير ، فالعمل الفنى عندما يطابق تطلعات واتجاهات الضمير الجماعى بطريقة تضىف عليه الصبغة الاجتماعية الواضحة فانه يحقق أيضا على المستوى الخيالى نوعا من التماسك يستحيل أو يندر أن نعثر عليه فى الواقع ، وبهذا المعنى فهو من صنع شخصية فذة يكتسب من ممارستها خاصية فردية متميزة •

\* \* \*

على أن هناك فكرتين جوهريتين ينبغى أن نوضحهما قبل أن نضىف فى تتبع مذهب « جولدمان » : الفكرة الأولى هى « البنية الدالة » والثانية « رؤية العالم » إذ أنه يتوقف على فهمهما ادراك المحاور التى تدور عليها نظريته الخلاقة •

أما البنية فيتبع « جولدمان » فى تعريفها مبدئيا الخطوط العامة التى وضعها « جان بياجيه » إذ يقول : « توجد بنية ما عندما تجتمع بعض العناصر فى وحدة شاملة ، تتميز بخصائص محددة لجموعها ، بحيث تتوقف هذه العناصر - جزئيا أو كليا - على مميزات الوحدة الشاملة » (١) •

وعلى هذا يرى « جولدمان » أن هناك فرضا أساسيا تترتب عليه نتائج هامة فى اجتماعية الادب وهو أن الأعمال الانسانية تتميز دائما بخاصية كبرى وهى أنها أبنية دالة لا يمكن فهمها ولا شرحها الا من خلال الدراسة التوليدية ، وأنه لا يمكن الفصل بين عمليتى الفهم والتفسير فى أى بحث ايجابى لهذه الأعمال •

بيد أن تحديد هذه الأبنية ليس أمرا سهلا ولا ميسورا فى جميع

---

(١) انظر : Piaget, Jean, Logique et équilibre, Trad. Tomo II, p. 34.

الأحوال ، خاصة لاحتمال وقوع الخطأ عند تحديدها أو قصصها بطريقة لا تدع وحداتها سليمة صالحة للتناول ، ولهذا فاننا كى نعرف البنية الواقعية المكتملة للحياة الانسانية والتاريخية لابد من تقطيعها الى وحدات ذات دلالة تتفادى خطر التفصيل الخاطئ الذى يجعلها تبدو خالية من المعنى أو ينتهى بها الى مجرد تراكيب تعتمد على الصدفة والتشابه الطبيعى ، والمرشد الوحيد للباحث كى لا يقع فى هذا الخطأ هو تتبع المجموعات البنائية ذات الدلالة المتماسكة .

\* \* \*

أما الفكرة الثانية فهى رؤية العالم وطابعها الاجتماعى الطبقي ، فكل انسان ينزع الى أن يجعل من تفكيره وعواطفه وسلوكه وحدة تركيبية متماسكة ذات معنى ، وفى هذا الاطار فان الابداع الثقافى - سواء كان دينيا أم فلسفيا أم أدبيا - يمثل نمطا من السلوك المتميز بقدر ما يحقق فى مجال خاص هذه الوحدة التركيبية المتماسكة ذات المغزى ، أى بقدر ما يقترب من الهدف الذى ينحو اليه أعضاء قطاع اجتماعى محدد .

فانتماء الفرد لقطاع اجتماعى ما له آثاره البعيدة على تفكيره وعواطفه وسلوكه داخل الاطار الاجتماعى الشامل ، فاذا كان هذا الفرد ينتمى الى قطاعات اجتماعية متعددة فانه يمثل فى مجموعه حينئذ خليطا ضعيف التماسك ، ومن هنا تبرز صعوبة دراسة الضمير الفردى لما يتميز به من تعقد وتشابك ، بينما على العكس من ذلك نجد ان دراسة الضمير الجماعى لقطاع معين أسهل بكثير ، اذ أن الفوارق الفردية الناجمة من انتماء كل فرد الى عدة قطاعات اجتماعية سرعان ما تلغى فى هذه الحالة الأخيرة .

على أنه من الضرورى التمييز الواضح بين نموذجين مختلفين من القطاعات الاجتماعية وما ينبع فيها من ضمائرها نظرا لأهميتها فى الابداع

الثقافى : فهناك جماعات مثل الأسرة والتنظيمات المهنية تهدف فى سلوكها الجماعى الى تحسين أوضاعها داخل البنية العامة لمجتمع محدد ، ويطلق على الضمير الجماعى النابع من هذه القطاعات ضميرا أيديولوجيا ، وتنطبق عليه هذه التسمية بشكل أدق كلما اتسم بطابع اجتماعى مركز تلعب فيه المصالح المادية دورا أساسيا ، ومن جانب آخر هناك بعض القطاعات الاجتماعية المتميزة تتجه بضميرها وميولها وسلوكها لأحد أمرين : - اما الى إعادة التنظيم الشامل لجميع العلاقات الانسانية وكذلك لعلاقة الانسان بالطبيعة ، واما الى المحافظة على هذه البنية الاجتماعية القائمة، هذه الرؤية الشاملة للعلاقات الانسانية وعلاقة الانسان بالكون تؤدى بهذا النمط من الضمير الجماعى الى أن يكون له مثله الخاصة بالفعل أو بالقوة ، ولذلك يطلق عليه - تمييزا له من النوع الأول - مصطلح « رؤية العالم » . وينبغى أن نلاحظ أنه فى كثير من الأحيان فان هذا النمط الثانى من الضمير الجماعى مع احتفاظه بالمصالح المادية التى لا تفقد أهميتها فى تكوينه فان اتجاهه للوحدة والتماسك يحتل مكانا أبرز بكثير مما نراه فى النمط الاجتماعى الأول . والذى يمثل العامل الحاسم فى الخلق الأدبى هو تلك الرؤية للعالم النابعة من الضمير الجماعى لفئة محددة ، وكثيرا ما يطلق على هذه الفئة اسم « الطبقة الاجتماعية » (١) .

وانذا ركزنا الضوء على الجانب الشخصى فى رؤية الانسان للعالم وجدنا أنها لا تمثل معتقداته الفكرية وتصوراتهِ عن الحياة فحسب ، وانما تشمل أيضا مشاعره ومطامحه النابعة من موقفه الشامل ، فهى ليست مجرد صيغة نظرية ذات طابع فلسفى أو سياسى أو أخلاقى ، وانما هى قبل كل ذلك الوعى العاطفى المباشر والشامل لمختلف مظاهر الحياة الاجتماعية .

ولنأخذ بعض الأمثلة على ذلك ، عندما ينتقل انسان ما من الريف

الى المدينة مضطرا للعمل ، ويجد نفسه فجأة وسط ضجيج المصانع أو زحمة الشوارع أو برود المكاتب فانه لا مفر سيعانى من وضعه الجديد ، فاذا عاد الى مسكنه ليلا سوف تجتاحه نوبات الحنين لماضيه ويتمثله فى الحياة الهادئة المسالمة التى كان يحياها فى قريته بين رفاقه وعشيرته ، ولأشك أن عدم رضاه هذا مع ما يمتزج به من لذة الجديد والحنين للماضى الأليف كل هذا يمثل رؤيته للعالم • كما أن رجل الأعمال الذى يدرك بحاسته المنتبهة للسوق وذبذباته أنه على وشك الافلاس ، ويستقبل فى مكتبه مندوبى احدى الشركات الكبرى التى تطمع فى ابتلاع أعماله ، يشعر بأن من واجبه مداراة ارتبأكه وخوفه وكرهه وعدائه لهم ، كل هذه المشاعر المريبة تمثل عناصر حيوية من رؤيته للعالم حينئذ وتعديل جذريا من طبيعة السياق الاجتماعى المنغمس فى تياره •

ومثل ثالث نجده عند سائق خاص يتابع باعجاب وحسد نجاحات سيده ويهرع ليفتح له باب السيارة عندما يهم بركوبها أو النزول منها سواء كان وحده أم بصحبته أحد أفراد أسرته ، يفعل هذا بمنتهى العناية والدقة والنشاط ، هذه العناية وذلك الاعجاب يمثلان جزءا من وعيه الشامل المباشر بالحياة • وعلى هذا فان رؤية الانسان الاجتماعية للعالم اعظم شمولاً وحيوية وفعالية من مجرد وجهته الايديولوجية أو تصوراته النظرية المجردة عن الحياة ، فغالبا ما تكون تجربة الانسان العميقة الواقعية وميوله وعواطفه ومطامحه الاجتماعية غير واضحة فى وعيه بالقدر الكافى ، وكذلك عداواته ومكروهاته وما يترتب عليهما من مشاعر وانفعالات تلعب به وتسوق حياته وسط تيار لا يدري هل ينسجم مع الوسط المحيط به أو يخرج عليه (١) •

\* \* \*

من هنا فان العمل الفنى العظيم لا يعبر عن رأى الكاتب وانما عن رؤيته للعالم بشقيها الجماعى والفردى ، وهو يعتبر مظهر الوعى الجمالى الذى يصل فى الأدب الى أقصى درجة من الوضوح الذهنى والعينى فى ضمير المفكر أو الشاعر .

لهذا فان على الناقد عند بحثه عن هذه الرؤية فى نص محدد أن يركز على : -

(أ) العناصر الجوهرية فى العمل المدروس .

(ب) دلالة العناصر الثانوية فى مجموعه .

ولا ينبغى له أن يقف عند المستوى الفكرى فى دراسته لرؤية العالم بل لابد له من دراسة مكوناتها المتعددة ذات الصبغة العاطفية أيضا بحثا عن الأسباب الاجتماعية والفردية التى أدت الى التعبير عن هيكلها العام من خلال هذا العمل بالذات وفى هذا المكان والزمان المحددين وبذلك الطريقة الخاصة المتميزة .

وقد يحدث أحيانا أن تؤدى عناية الكاتب بوحدة عمله الجمالية الى ابداع اثر ذى بنية متكاملة اذا ترجمها النقد الى لغة المفاهيم العقلية قدمت رؤية مختلفة عن تفكير مؤلفها ، بل ربما متعارضة معه ومع معتقداته ومقاصده التى دفعته الى تأليف عمله ، ذلك لأنها قد تمثل تحولا غير واع فى ولائه الطبقي أو محافظة يستنكرها على انتماءاته القديمة ، ولهذا فان علم اجتماع الأدب - والنقد عموما - ينبغى مهما تناول المقاصد الواعية للمؤلفين كمؤشر واحد من كثير من المؤشرات ، وكنوع من تأمل الأثر الأدبى تأملا قد تكون له ايحاءاته الكثيرة ، لكنه لا يعدو أن يكون لون من التأمل النقدى لا يجوز الاعتماد النهائى عليه فى تحديد الرؤية الشاملة للعمل الأدبى .

وإذا كانت ميزة الفلاسفة والادباء والفنانين هى الاحساس القوى

برؤية الجماعة للعالم والتعبير عنها - كل بلغته - بطريقة متماسكة متناسقة ، فان هذه الرؤية غالبا ما لا تتطابق بشكل حرفى مع ما تعترف به الفئة الاجتماعية التى ينتمون اليها ، بل تكتسب طابعا نقديا لا تبريريا ، وتتسم العلاقة بينهما على أية حال بالتعقد والتشابك والغنى ، ولذا فان أية تبسيطات لها تعتبر مجازفة غير مأمونة العواقب ، ويعتقد « جولدمان » أن « الانسان كائن شديد التعقيد ، متعدد الوظائف فى غمار الحياة الاجتماعية ، ولهذا فهناك ما لا حصر له من الوسائط المتنوعة بين تفكيره والواقع المادى من حوله ، مما يجعل من الصعب حصره وافقاره فى اطار نظام اجتماعى الى مبسط » (١) . وبهذا يحتاط ضد الاحالة العفوية المتعجلة للطبقة الاجتماعية فى دراسة العمل الأدبى ، مما قد يؤدى الى اغفال دلالاته الخاصة واهمال قيمته الفنية ، ويحدد العلاقة بين المجتمع والابداع الثقافى من خلال عملية بناء الضمير الجماعى الذى يعرضه المبدع على مستوى الفكر التصويرى أو الخلق الفنى فيصل به الى أقصى درجة من التماسك ، ويقدم فيه مجموعة من القيم ربما كانت لا تزال فى مرحلة التكوين .

وبعد توضيح هذه المفاهيم الأساسية يمكننا تلخيص مبادئ بناءية التوالد فى دراسة اجتماعية الأدب فى النقاط التالية : -

١ - العلاقة الجوهرية بين الحياة الاجتماعية والابداع الأدبى لا تتصل بمضمون هذين القطاعين من الواقع الانسانى عموما ، وانما ترتبط فحسب بالتركيبات والأبنية الذهنية التى يطلق عليها سلم القيم ، ويتم تنظيم هذا السلم عن طريق ضمير طائفة اجتماعية محددة ، وفى نفس الوقت يتجسم من خلال العالم الخيالى الذى يبدهه الكاتب .

٢ - تعتبر تجربة الفرد الواحد أقصر وأجز من أن تسمح بإبداع



بنية ذهنية مثل هذه ، اذ لابد لهذه البنية من أن تكون نتيجة نشاط مشترك لعدد كبير من الأفراد يلتقون فى مواقف متشابهة ، أى لعدد من الأفراد الذين تتركب منهم طائفة اجتماعية متميزة لما عايشوه خلال زمن طويل وبشكل مكثف من قضايا وتجارب جهدوا فى البحث عن حلول موفقة لها ، ولذلك يمكننا أن نقول ان هذه الأبنية الذهنية انما هى أنظمة ذات دلالة تقوم على سلم من القيم ، ولا تعتبر ظواهر فردية ، بل اجتماعية .

٣ .. وبالنسبة للباحث ، تمثل العلاقة المشار إليها بين بنية ضمير الطائفة الاجتماعية وعالم العمل الأدبى وجهين لعملة واحدة ، واعتماداً على هذا المنظور فان المضامين المختلفة تماماً ، بل والمتعارضة ، كثيراً ما تتوافق بنائياً ، أو تقوم بينها علاقة مفهومة على مستوى سلم القيم ، فقد يكون هناك عالم خيالى غريب تماماً فى الظاهر عن التجربة المحددة ، مثل قصص الجان ، ولكنه يتطابق فى بنائه بشكل مدهش على تجربة طائفة اجتماعية خاصة ، وعامى هذا فليس هناك أى أثر للتناقض بين قيام علاقة حميمة تربط الابداع الأدبى بالواقع الاجتماعى والتاريخى من ناحية وأشد مظاهر الخيال الخلاق من ناحية أخرى .

٤ - وداخل هذا الإطار فان أمهات الأعمال الأدبية الكبرى يمكن دراستها بنفس المنهج الذى تدرس به الأعمال المتوسطة القيمة ، بل ان النوع الأول يقدم امكانات أكبر للدراسة والبحث الإيجابيين ، ومن هنا فان الأبنية ذات المستويات الدالة التى يرسمها هذا المنهج تمثل على وجه الدقة العنصر الذى يضيف على العمل الأدبى وحدته الجمالية ، واكتشافها يسهم فى قياس مدى قوة العمل وتماسكه فنياً ويشرح لنا الأسباب الموضوعية العميقة للمكانة التى يحتلها هذا العمل .

٥ - ان أبنية سلم القيم التى تحكم الضمير الجماعى والتى تعرض فى العالم الخيالى فى الابداع الفنى ليست شعورية ، وهى كذلك ليست لاشعورية بالمفهوم النفسى للعبارة الذى يفترض مظهرها من مظاهر القهر ،

بل هي عملية لا شعورية ربما كانت أشبه بالعمليات التي تحكم الوظائف العضلية والعصبية والتي تحدد خصائص حركتنا ولامحنا ، ولهذا فان توضيح هذه الأبنية - وبالتالي فهم العمل الأدبي - لا يتأتى من خلال الدراسة الأدبية المحضة ، ولا من بحث مقاصد المؤلف الواعية ، ولا من دراسة نفسيته فحسب ، وانما عن طريق البحث البنائي الاجتماعي .

٦ - على الباحث في اجتماعية الأدب اذن أن يحاول في المقام الأول اكتشاف البنية المسئولة عن العمل بأكمله ، مراعيًا لهذا الغرض قاعدة أساسية لا يحترمها النقاد عادة الا نادرا ، وهي أن يأخذ في اعتباره كل العمل الأدبي دون أن يضيف اليه شيئا ، كما يجب عليه أن يشرح توالد النص مجيبا على السؤال التالي :

الى أى مدى كان لعملية تكوين هذه البنية التي اكتشفها ووضحها طابع وظيفي ؟ وبأى شكل تؤدي مهمتها ؟ وإلى أى حد تعتبر سلوكا له مغزى بالنسبة لشخص فردي أو جماعي في موقف معين ؟

٧ - وأخيرا فان هناك تصورا دقيقا للقيمة الجمالية العامة والأدبية الخاصة ترتكز عليه بنائية التوالد في اجتماعية الأدب ، وهو يتبع من الفكر الكلاسيكية في علم الجمال ابتداء من « كانت » و « هيجل » حتى « لوكاتش » والتي يمكن تحديدها بأنها عبارة عن التوتر التسمي عليه بين التعدد والثراء الملموس من جانب والوحدة التي تنتظم هذا التعدد في كل متماسك من جانب آخر . وفي داخل هذا الاطار فان العمل الأدبي يكتسب قيمة وأهمية بقدر ما يبدو فيه هذا التوتر وقد تم التسمي عليه وتجاوزه بقوة وفعالية ، أى أنه كلما كان ثراء عالمه المحسوس أعظم وجدناه أشد تنظيما وأكثر تبلورا في وحدة بنائية متماسكة (١) .

\* \* \*

وطبقا لهذه المبادئ يصبح بوسعنا الآن أن نحلل الخواص المميزة للعمل الأدبي وأن نتعرف على المنهج الكفيل بالكشف عنها كما تحدده بنائية التوالد . من البديهي أن الأشياء المباشرة فى الحياة ليس لها طابع بنائى ، لأنها حينئذ لا تعدو أن تكون خليطا من عدد لا يستهان به من عمليات التحليل والتركيب التى لا يستطيع أى عالم أن يدرسها بالشكل الذى يجدها عليه ، ومن المعروف أن التقدم الملموس فى العلوم يعود على وجه الدقة الى امكانية خلق مواقف فى المعمل بطريقة تجريبية تحل محل الخليط الذى تمتزج فيه عوامل التشويش للوصول الى المواقف الخالصة التى تتمثل أحيانا فى ترك جميع العوامل ما عدا بعض العناصر التى يراد دراسة مفعولها ، ولسوء الحظ فانه لا يمكن فى التاريخ تحقيق مثل هذه المواقف ، وهذا يجعل المشكلة الجوهرية الأولى من وجهة المنهجية فى العلوم الاجتماعية والتاريخية هى تحديد « التكنيك » الذى يتيح الفرصة لإبراز العناصر الأساسية المختلطة بغيرها فى الواقع التجريبى .

وبالتالى فمن الممكن القول بأننا فى لحظات معينة نجد الواقع الاجتماعى والتاريخى يفرض نفسه كخليط شديد التشابك والتعقيد ، لايتكون من ائنية معينة وانما من عمليات تركيبية وتحليلية لايمكن دراستها بشكل علمى الا عندما تتحدد طبيعتها بالدقة اللازمة ، ومن هنا فان الدراسة الاجتماعية لقمم الابداع الثقافى تكتسب اهمية قصوى فى علم الاجتماع العام ، وذلك لأنه فى اطار الأحداث التاريخية والاجتماعية تتميز قمم الابداع الثقافى بخواص محددة تعود الى تركيبها وأبنيتها المنظمة من ناحية والى ضعف وقلة عدد العوامل المشوشة فيها من ناحية أخرى .

وهذا يعنى أن كثيرا من هذه الأعمال أصلح للدراسة البنائية من الواقع التاريخى الذى تمخض عنها والذى تعتبر بدورها جزءا منه ، كما يعنى ايضا ان هذه الأعمال الكبرى عندما تعقد أو اصر الصلة بينها وبين الرقائع التاريخية والاجتماعية التى تعبر عنها تمثل مؤشرات حاسمة

فى دراسة هذه الوقائع بصورتها الصافية المركزة التى تشبه المواقف  
المجهزة علميا فى العمل .

\* \* \*

وإذا كان كل ضمير فردى يمثل خليطا من اتجاهات مختلفة  
وتناقضات عديدة فإنه ينزع بالرغم منها الى تحقيق وحدة متماسكة ذات  
طابع أيديولوجى شامل .

والخاصية المميزة للعمل الثقافى أنه يقدم على مستويات مختلفة  
- يعيننا منها هنا المستوى الأدبى - كونا متماسكا الى حد يتفاوت فى  
القوة والضعف ، يعكس رؤية للعالم قامت بوضع أسسها فئة اجتماعية  
متميزة ، ومن الطبيعى أن أعضاء هذه الفئة لا يدركون هذا التماسك الا  
على بعد وبطريقة تقريبية ، وفى هذا الصدد فإن المؤلف لا يعكس الضمير  
الجماعى كما يظن الاجتماعيون الوضعيون ، ولكنه على العكس من ذلك  
يرفع هذه البنية الى مستوى عال من التماسك فيصبح عمله هو الممثل  
للموعى الجمالى من خلال الضمير الفردى ، وهو الوعى الذى يعرضه بعد  
ذلك على الفئة التى يفترض منها أنها تنزع اليه - دون أن تدرك ذلك -  
فى تفكيرها وميولها وسلوكها ، وبهذا فإن خاصية العمل الأدبى ترجع  
الى مستواه من التماسك والى مدى ما يعبر عنه من قيم فردية وجماعية فى  
نفس الوقت (١) .

فليس معنى العمل الأدبى هذه الحكاية أو تلك ، لأننا نجد نفس  
الأحداث مثلا فى « أورستيدا » « لاسخيلوس » و « اليكتر » « لجيراردو »  
و « الذباب » « لسارتر » . وهى أعمال لا تمت لبعضها بصلة فيما هو  
جوهرى وهو دلالتها ومغزاها ، ولا فى نفسية هذه الشخصية أو تلك ،  
ولا فى بعض خصائص الأسلوب التى تتكرر من حين لآخر ، ولكن معنى

(١) انظر المصدر السابق ص ٢١٠ .

العمل الأدبي الذى يبرز خاصيته المميزة هو أنه « كون متماسك » تنمو فى داخله أحداث معينة وتتخذ مواقعها مع نفسيات الشخصيات ، وتندمج فى داخل تعبيراته المتماسكة لوازم المؤلف الأسلوبية .

ومن هنا فان هذه المدرسة ان تعتبر العمل الأدبي وحدة بنائية متماسكة تشرح قوانينها والروابط التى تجمع بين البنية والصيغة ، وتصل نتيجة لذلك الى شرح العمل الادبي فى مجموعه ، بل وتكتشف فى بعض الأحيان علاقات حميمة بين الأثر الأدبي والتيارات الاجتماعية والفكرية التى كانت سائدة فى عصره ، وذلك عن طريق التحليل الداخلى لبنية هذا الأثر وصلتها بالأبنية الاجتماعية ، مما يؤدي الى نتائج جديدة تدهش المؤرخين أنفسهم (١) .

\* \* \*

أما منهج البحث فى اجتماعية الأدب - طبقا لهذا المذهب - فهو أن الباحث ينطلق من نص يمثل بالنسبة له مجموعة من المعلومات والمعطيات التى تشبه أية معلومات يقوم بجمعها أى عالم اجتماعى آخر لا يلبث أن يواجه المشكلة الأولى وهى معرفة مدى ما فى هذه المعلومات من دلالة وهل تمثل بنية تصلح موضوعا لبحث إيجابى مثمر .

ولكن الباحث فى اجتماعية الادب يجد نفسه فى موقف خاص تجاه هذه المشكلة يمتاز عن موقف غيره من الباحثين الاجتماعيين ، إذ أنه فى معظم الأحوال يمكن التأكد من أن الآثار الأدبية التى قاومت الزمن وتجاوزت الجيل الذى أبدعت فيه الى غيره من الأجيال لابد وأن تكون ذات بنية دالة . ومن هنا فان هذا الموقف المتميز لأعمال الابداع الأدبي كموضوع للدراسة يفرض على الباحث مسئولية أكبر من غيره ،

(١) انظر : Goldmann, Lucien, Le dieu caché. Trad. con el titulo : El hombre lo absoluto. Barcelona, 1968, p. 17.

وهى أن يكون النموذج الذى يرسمه كفيلا بتفسير أكبر نسبة من مجموع العمل الأدبى ان لم يصل الى تفسيره بأكمله .

ويتبع الباحث مراحل التحليل البنائى التالية : -

المرحلة الأولى هى الفهم ، وعلى أساس أن فهم العمل الأدبى انما هو عملية عقلية بحثية ينبغى ألا تختلط بالامتزاج الوجدانى السلبي أو العثور على النفس من خلال النص بتلاقى الأرواح التى تعزف على نفس الوتر ، وإذا كان لا مفر من تدخل بعض العوامل العاطفية التى تدعونا لأن نأخذها فى اعتبارنا فلا بد من مقاومة هذه النزعة متى اتخذنا موقف التحليل العلمى .

وكما أشرنا من قبل فان نقطة الانطلاق هى النص نفسه الذى يقدم لنا مجموعة من البيانات ، وأول ما ندرسه من النص هو ما هى العناصر ذات الدلالة فيه ؟ وما مدى دلالتها ؟ والى أى حد تمثل بنية متماسكة ؟ وبالتالى : ما هى العناصر الأخرى التى يمكن رفضها لتناقضها أو سطحياتها ؟ ولا شك أنه ينبغى أن يكون النص الذى نخضعه لهذه الدراسة من الوضوح والسعة بحيث لا يسمح بتناقض التفسيرات البنائية ، ويجب عندئذ - كما قلنا - ألا نتقص منه أو نزيد عليه ، ولا أن نحاول البرهنة من خلاله على افتراض مسبق لدينا كأن نثبت مثلا اشتهااء « أوديب » اللاشعورى لأمه « جوكاستا » أو غيره « هاملت » من أبيه مما لا يعتمد على فقرة معينة من النص المدروس . ولا بد من التحقق من كل شئ عن طريق التحليل المتمهل ، إذ أن الأبنية ذات الدلالة لا تقفز أمام أعيننا مرة واحدة ولا تنكشف عند الضربة الأولى ، لكن عندما يتضح التماسك الداخلى للنص نجد أن أكثر التفاصيل عفوية أو تعارضا فى الظاهر سرعان ما اكتسبت مدلولها المتكامل .

الى هنا ونحن فى مرحلة الفهم التى ترتبط عادة بالمرحلة التالية لها وهى :

مرحلة الشرح ، وبالرغم من اختلاف مجالها نظرياً عن المرحلة الأولى إلا أنها فى الواقع تمتزج معها فى عملية واحدة ، فإذا كان الفهم يميز البنية الدالة للعمل الأدبى فإن الشرح يشمل إدراج هذه البنية فى أخرى أكبر منها تكشف عن كيفية تولدها . ويرتبط الشرح بالواقع الخارجى متجاوزاً العمل الأدبى الخاضع للتحليل ، إذ أنه يبحث عن أبنية مشابهة للبناء الذى يتمثل فى النص ، ومن المؤلف أن يشمل هذا الواقع الخارجى الحياة النفسية للمؤلف ورؤيته للعالم الذى تشاركه فيها فئة اجتماعية محددة ، أما الشروح النفسية البحتة فيعتبرها « جولدمان » جزئية تعتمد على الصدفة كما سنرى. بعد قليل ، بينما نجد أن الشروح التى تقوم على الأسس الاجتماعية تستطيع تجاوز مجرد المقارنة المبدئية للمضمونات والعتور على الكون المتماusk المبنى على قوانينه الخاصة فى العمل الأدبى وما يشف عنه من رؤية للعالم ، ولكن الناقد لا ينبغي له أن يكتفى بالوصول الى تحديد هذه الرؤية بل عليه أن يدرس الأسباب الشخصية والفنية التى جعلت التعبير عن هذه الرؤية يتم بتلك الطريقة بالذات دون سواها من وسائل التعبير الفنية (١) .

ويعتمد البحث فى اجتماعية الأدب على أسلوب التردد والتذبذب الدائمين بين المجموع والأجزاء ، هذا التذبذب هو الذى يسمح للباحث بصياغة نموذج يستطيع أن يتحقق من صحته بدراسة العناصر المكونة له ليعود فى الحال الى المجموع مدققاً فيه النظر ثم لا يلبث أن يرجع الى الأجزاء لاستكمال البحث فيها وهكذا حتى يصل الى يقين تام من صحة نتائجها وغناها وصلاحياتها للنشر . على أن هذه العملية يمكن أن تشمل فى بعض مراحلها المتقدمة - لا فى بداياتها - اجراء منهجياً أكثر تنظيماً وجماعية ، وهو أن يقوم الباحث بعد وضعه للنموذج الذى يفترض امكانيه تطبيقه بمساعدة مجموعة من زملائه وأعوانه بعرض هذا

(١) انظر المصدر السابق ص ٣٦ .

النموذج على العمل الذى يدرسه فقرة فقرة ان كان نصا نثرى أو بيتا بيتا ان كان نصا شعريا وجملة جملة ان كان نصا مسرحيا ليحدد ما يلى :

(١) مدى تطابق كل وحدة تخضع للتحليل على النموذج الكلى المفترض .

(ب) قائمة العناصر الجديدة والعلاقات التى لم ترد فى النموذج المبدئى .

(ج) عدد المرات التى تتكرر فيها العناصر المتوقعة والعلاقات المفترضة .

ومثل هذا التحقق يتيح للباحث فرصة تصحيح هيكله حتى يتطابق مع جميع أجزاء النص من ناحية وتكتسب نتائج درجة عالية من اليقين من ناحية أخرى اذ تحدد نسبة تكرار العناصر والعلاقات التى يتكون منها النموذج الشامل .

\* \* \*

واذا كان من الصعب أن نحدد مسبقا الوقائع الخارجة عن العمل الأدبى التى تشرح خصائصه الفنية الميزة فان كثيرا من مؤرخى الأدب والنقاد يلجأون الى تحليل نفسية المؤلف كى يشرحوا هذه الخصائص ، وهناك اعتراضات جدية على استخدام الشروح والتفسيرات النفسية للأدب نذكر منها : -

أولا : أن ما نعرفه حقيقة عن نفسية الكاتب الذى لم نقابله - وغالبا ما يكون قد توفى منذ سنوات طالت أم قصرت - قليل الى درجة أن هذه التحليلات النفسية المزعومة له لا تعدو أن تكون فى أحسن أحوالها مجرد أبنية ذكية لامعة لنفسية متخيلة ابتدعت فى معظم الأحوال اعتمادا على الوثائق المكتوبة ، خاصة العمل الذى تحاول شرحه ، مما يجعلها تدور حينئذ فى حلقة مفرغة ، لأن هذا التحليل النفسى الشارح للأثر الأدبى ليس الا استنتاجا من الأثر نفسه .

ثانيا : أن التحليلات النفسية للأدب لا تصل اطلاقا الى شرح نسبة من العمل الأدبى تتجاوز بعض العناصر الجزئية أو الملامح العامة ، ولما



كان الشرح الذى لا ينجح فى تفسير نسبة تربو على خمسين أو ستين فى المائة من العمل الأدبى ليست له قيمة علمية ، اذ يظل من الممكن تقديم شروح أخرى تفسر جزءا من النص يصل الى نفس القدر ، فان الاكتفاء بمثل هذه النتائج يؤدى الى فوضى لا حد لها ، اذ يصبح من الممكن تلفيق صور مختلفة لنفس الكتاب ، وبهذا يصبح معيار الاختيار بين التأويلات المختلفة متوقفا على ذكاء هذا الناقد أو ذاك دون أسس علمية ثابتة .

ثالثا : وهذا هو أهم الاعتراضات - فانه على فرض أن الدراسات النفسية تتمكن من شرح بعض جوانب العمل الأدبى ، وكثيرا ما تتمكن من ذلك بالفعل ، فان هذه الجوانب أو الخواص ليس لها قيمة أدبية أو جمالية فى حد ذاتها ، اذ أن أنجح الشروح السيكولوجية التحليلية لن تقول لذا مطلقا ماذا يميز هذا العمل الأدبى الرائع عن كتابات ورسوم المجانين فى المستشفيات العقلية .

أما المنهج الاجتماعى فى دراسة الابداع الأدبى فان بوسعه أن يحدد الرؤى المختلفة للعالم فى عصر معين ، مما يلقي ضوءا غامرا على مضمون الأعمال الأدبية ودلالاتها ، ويفتح الطريق بعد ذلك أمام نوع من الدراسات الجمالية الاجتماعية التى تبحث العلاقة بين رؤية العالم من ناحية والكون الصغير المتمثل فى اشخاص وأشياء العمل الأدبى من ناحية أخرى ، وتصبح مهمة النقد الأدبى هى تحديد العلاقة بين هذا الكون والوسائل الفنية التى اختارها المؤلف للتعبير عنه (١) .

\* \* \*

كذلك يختلف « جولدمان » مع البنائية اللغوية الشكلية ويشرح وجوه الاختلاف بينها وبين البنائية التوليدية الاجتماعية ، ويقدم فى هذا الصدد اعتراضا جوهريا فحواه أنه اذا كان هناك - طبقا لمقولة

« دى سوسير » - فرق أساسى بين اللغة والكلام ، على اعتبار أن اللغة هى مجموعة من الأنظمة التعبيرية التجريدية ذات القوانين العامة والتي تعتبر محصلة تاريخية وكيانا قائما بذاته ، أما الكلام فهو استخدام الأفراد الواقعى لهذه اللغة ، فانه لا يمكن بالتالى تطبيق المراحل المنهجية الخاصة باللغة على الكلام ، ولهذا لا يمكن اثبات الخواص الدلالية للغة فى حد ذاتها ، لأن كل الدلالات قابلة لأن تخرج من جرابها ، فاللغة لا توصف بأنها حزينة ولا مرحة ، ولا متحمسة ولا منطفئة ، ولا جافة ولا موحية ، لأنها هى كل ذلك وأكثر بكثير ، انها اذ تشمل بالفعل كل الامكانيات الدلالية المختلفة فهى لا تملك احداها فقط ولا تفضلها على ما سواها ، وعلى العكس من هذا فان الكلام - وهو تعبير الانسان فى وسط اجتماعى معين - يكتسب دلالات محددة ، وتهتم الدراسات اللغوية البنائية بالأنظمة التى تسمح بالتعبير عن أى مدلول ، بينما نجد أن شغل النقد الادبى الشاغل انما هو مدى هذه الدلالة وما يحيط بها من شتى الملابس .

لهذا فان الأعمال الأدبية تدخل فى نطاق الكلام أكثر مما تدخل فى نطاق اللغة ، ومن هنا تعترض البنائية التوليدية على زعماء البنائية اللغوية من أمثال « بارت » و « جريماس » وغيرهم من الذين يتصورون أن الأبنية تمثل وحدات مستقلة غير تاريخية ولا زمنية ؟ بينما تتصورها البنائية التوليدية على أنها من خواص عمل شخص ما - فردا كان أو جماعة - ونتيجة لعملية تخضع فى تطورها للتغيير الجزئى أو الكلى ، وعلى هذا فان الدراسة البنائية اللغوية لا تستطيع أن تبرز فى العمل الأدبى ما يميزه باعتباره عملا فنياً ويعطيه صبغة خاصة داخل الاطار اللغوى الشامل ، كما لا تستطيع أن توضح الوسائل الفنية التى استخدمها الأديب فى أبنيته الا عندما تحلل دلالتها وتميزها بوضوح .

وقد قدم « جولدمان » تطبيقا لمنهجه دراستين فى غاية العمق والأهمية ، احدهما عن الرؤية المساوية عند كل من « باسكال » فى تأملاته و « راسين » فى مسرحياته ، أما الدراسة الثانية فقد قدم فيها شرحا أصيلا لمراحل تطور القصة الحديثة فى فرنسا طبقا للبنية الاقتصادية الغربية عموما مع الاهتمام الخاص بأعمال « أندريه مالرو » كنموذج وأسمائها « نحو اجتماعية القصة » . ويهمنى أن أستعرض باقتصار أهم مراحل ونتائج هذه الدراسة الأخيرة لأنها أصبحت المثل الذى ينسج على منواله كثير من الباحثين الآن ، ولا يستطيع أى دارس للنقد الأدبى أن يسقطها من حسابه .

يحدد « جولدمان » العناصر الفعالة فى الربط بين البنية الاقتصادية - اقتصاديات السوق وقيم التحويل التى تسيطر عليه مثلا - وبنية الانتاج الأدبى خاصة القصة فى فترة محددة على النحو التالى : -

**أولا :** وجود عقلية عامة تقدر الانتاج البشرى طبقا لقيمه المادية التحويلية مما يجعل رموزه - مثل المال - تكتسب قيمة مطلقة ، ويقول من هذه الأوضاع نوع من الاستياء وعدم الرضا يتجسمان فى بعض الأفراد المشككين ، ويتم التعبير عنه أدبيا من خلال أبطال القصة ، هذا الاستياء والتأزم مصدرهما أن كثيرا من القيم التى وإن لم تكن عالمية إلا أنها تتجاوز الحدود الفردية مثل الحرية والمساواة والعدل والملكية والتسامح والنمو الحر للشخصية ، كل هذه لا تزال تكمن فى أعماق المجتمع الذى أصبح محكوما بقوانين العرض والطلب ، ولكن الروح اللامع - للكاتب أو الفيلسوف - سرعان ما يقطن الى القيود والعوائق التى يضبطها المجتمع فى سبيل تحقيق هذه القيم التى يفخر بالحفاظ عليها ، فالعلاقة الجدلية التى تقوم فى البنية الاجتماعية بين القيم الأصلية والعملية تجد نظيرها المطابق فى البنية الأدبية القصصية بين القيم التى يبحث عنها البطل المشكل وتلك التى يستطيع أن يصل إليها من خلال عمليات الاحباط التى تلاحقه .

ونظرا لطبيعة التغيرات الاقتصادية التى نجمت فى العقد الأول من هذا القرن فان القصة ذات البطل المتأزم تفقد أهميتها هى الأخرى وتأتى مرحلة جديدة يتحول فيها الاقتصاد الحر الى رأسمالية استعمارية تبلغ فى تأزمها فيما بعد درجة قصوى توحى فيها لكثير من الناس أنها تلفظ أنفاسها الأخيرة أمام الاشتراكية الطالعة ، وتتقهقر المنافسة الحرة لتحل محلها نظم احتكارية رهيبة لا تحسد من سطوتها حينئذ عمليات التنظيم والتوجيه التى تقوم بها الدولة فيما بعد ، وليس من الغريب أن تزدهر فى هذه الفترة الفلسفة الوجودية التى يعيش فيها الفرد - لا بالاتكاء على امكاناته الشخصية مثل العقل والحدس - وانما فى الحدود التى تجعله يتشابه مع غيره من أفراد جنسه مثل الموت والطبيعة الانسانية والعذاب ، وفى القصص المعاصرة لهذه الفترة تعرض رؤية العالم أساسا من خلال نوعية ومزاج البطل الجديد حيث يفقد ظلاله وهالته ، وتخف جاذبيته ، ويضعف بروزه بين العناصر التى تتركب منها الظروف المحيطة به . ومن هنا تنحسر أهمية حياة الأفراد وينتقل مركز الثقل الى الجماعة أو الأسرة أو الوسط عموما ، ولا يلبث تكافؤ البطل المتأزم أن يخفى بدوره عندما تقوى الوسائل الرسمية المنظمة للإنتاج والاستهلاك ، وعندما يتضح أن الرأسمالية تعيش بأطول مما تنبأت لها به الاشتراكية نتيجة للتعديلات المستمرة فى أنظمتها الهيكلية .

\* \* \*

**ثانيا : يميز « جولدمان » فى القصة الغربية الحديثة ثلاث مراحل متجددة فى مضمونها الاجتماعى والاقتصادى وتركيبها الفنى المنبثق عنه :**

— قصة البطل المتأزم أو المشكل المعبرة عن الاقتصاد الحر والتى تمجد الفرد ذا القيمة المقدسة وان تصارعت فيه القيم كما رأينا .

— القصص التى تحاول الغاء القيم الفردية ، وإحلال أيديولوجيات

أخرى محلها ، ذات طابع اشتراكي غالبا ، متجاوزة تاريخ حياة الأفراد  
لكتابة تاريخ الجماعات ، ويلاحظ أن هذا النوع مرحلي وانتقالي .

— أما المرحلة الثالثة فتبدأ في رأيه منذ « كافكا » وتستمر حتى  
الآن وتتميز بالكف عن أية محاولة لاحتلال السير الجماعية محل السير  
الفردية ، كما يتضح فيها غيبة الموضوع وانتهاء البحث المنظم عن قيم  
من أى نوع (١) .

وغنى عن الذكر أن حركة التجديد والتطور مازالت مستمرة ، وإن  
القصة بالرغم من مستحدثاتها الفنية لم تنته حتى الآن الى الذوبان  
الشكلي الذي انتهى اليه المسرح الخالي من الأبطال « مسرح الغياب »  
والرسم الخالي من الشخصيات والوجوه والموسيقى التي تفتقر الى  
الايقاع .

ونتيجة لهذا التحليل فإن حركة « القصة الجديدة » ليست كما  
يتصور بعض النقاد مجرد تجارب شكلية بحتة أو هروب من الواقع  
الاجتماعي ، لأن هذا الواقع بطبيعة الأمر لم يفاجأ به الانسان دفعة واحدة  
وليس مستمرا الى الأبد بهذا الشكل أو ذاك ، ولكنه واقع « ديناميكي »  
متغير على مدار التاريخ ، وليس الأمر هو رهافة التلقى أو حدة التصور  
لالتقاط عناصر لم يتم امساكها بعد لواقع ثابت ، وإنما هو ابداء نوع من  
الاستعداد الحدسي المفتوح لادراك متغيراته .

ف نجد مثلا أن التصور الجديد للشخصية القصصية لا يعود الى أن  
القصة الواقعية في القرن التاسع عشر قد استنفذت قدرتها على الفهم  
والتصوير ، وأن القصة الحديثة بوسائلها « التكنيكية » الجديدة قد  
استطاعت أن تتعمق أكثر في أغوار الشخصية الانسانية ، ولكن ببساطة

(١) انظر : Goldmann, Lucien, Pour une sociologie du roman.  
Trad. Madrid, 1967, p. 33.

لأن الفرد الذى تحول الى شخصية قصصية قد أصبح فردا آخر ، ولأن المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية قد عدلت بدورها سياق وجوده وتركيبه نفسه .

وهنا يمكن أن نلاحظ أن موقف « جولدمان » من الطبيعية وغيرها من الحركات التجريدية يختلف جذريا عن موقف « لوكاتش » التقليدى ، إذ أنه يعمد الى تفسيرها بربطها بطبيعة التطور الشامل للمجتمعات المعاصرة وبالتالي يشغل بالبحث عن أبنيتها الدالة وموازاتها بالأبنية الاجتماعية التى تحدد رؤيتها للعالم دون أن يعمد الى تقييمها أو يرى فيها مظهرا للانحلال واللامعقولية والعيب كما فعل العجوز « لوكاتش » ، فمشكلة « جولدمان » إذن هى البحث عن التماسك الداخلى للنص والعتور على بنيته الدالة ، ثم تحديد الشخصية - ذات الصيغة الجماعية غالبا - التى تصوغ رؤيته للعالم وتتحكم ببنيته فى العمل الأدبى وتمارس من خلاله وظيفتها الثقافية .

\* \* \*

وإذا كانت المدرسة الفرنسية فى اجتماعية الأدب قد ركزت اهتمامها كما رأينا على القصة بصفة خاصة فإن المدرسة الإيطالية تولى أهمية كبرى للشعر وللصورة الأدبية بصفة عامة ، وسنقتصر فى تناولنا هنا على علمين من كبار نقادها ، أولهما هو « جالفانودى لافولبي » الذى درس فى كتابه الهام (١) « نقد الذوق » الطبيعة العقلية والاجتماعية للصورة الأدبية منطلقا من سؤال محدد هو : الى أى مدى يمكن تحديد صورة الفكرة من خلال الكلمة ؟ على أساس أن التجسيم لا يعارض الدلالة ، لأن الصور الشعرية الأصيلة ليست فى واقع الأمر سوى تصورات عقلية ، ولهذا فإن من يميز بين المعرفة الفنية التى يمكن

(١) انظر : Della Volpe, Galvano, Critica del gusto. Trad., 1964.

الوصول إليها عن طريق الحدس والصور والمعرفة العلمية التى يمكن الوصول إليها عن طريق التصورات الذهنية يقع فى لون من الصوفية الزائفة ، إذ أن الصور عندما تتحول الى تصورات ذهنية وتتجسم فى كلمات مفهومة تنفصل من رحمها على القو وتتخلى على عالمها الغوضوى الأول ولا يمكن أن تعيش فى تكاثرها المبهم بدون أن تتمثل فى الكلمة التى تعادل التصور والتى تضيف عليها طابع التحديد والعالية ، فمن الضرورى لكى تظهر المادة الشعرية بصيغتها دون أن تتمزق وتتلشى فى حالة فقدان الشكل من أن تعثر على الفكرة التى تصبها فى قالب لغوى ، وعلى هذا فان الشاعر ليس بوسعه أن يتخلى عن الواقع أو التاريخ مكثفين فى الكلمات ، ولا يعتمد تأسيس الشعر عندئذ على ما فوق الطبيعة ، كما كان عند « هيجيل » باعتباره « التعبير المحسوس عن الفكرة » ، وإنما يعتمد أساسا على علم الاجتماع ، لأن دلالاته تشير الى مواقف اجتماعية محددة ، ولهذا فان على التحليل النقدي أن يركز على الدلالة فى تناوله للبنية التركيبية ومؤشرات الفكرية ، على أن يأخذ فى اعتباره أن كل دلالة إنما تنبع من موضوع أو تصور ينتهى اليه الفنان من تجربته الخاصة باعتباره فردا لا يمكن أن ينفصل عن البنيان الاجتماعى العام .

على أن الطابع التاريخى للعمل الفنى وروابطه الثقافية ينصهران فى مادته الشعرية الأصيلة ، إذ يندمج محوره العقلى المحدد فى بنية ويصبح جزءا من اللذة الجمالية التى تنجم عنها ، ويمكننا أن نعثر على مثال لأهمية دراسة التصورات الأخلاقية الدينية والقيم التى تتمثل فى العمل الأدبى باعتباره كونا مصغرا فى « الكوميديا الإلهية لدانتى » ، حيث يتوقف فهمها على معرفة المستويات الاجتماعية والثقافية التى يعبر عنها من خلال اللغة المباشرة أو من خلال المجاز والرموز ، وعلى هذا يمكن شرحها على ضوء ايمان الانسان الأوربى فى العصور الوسطى بالثقافة الاغريقية من ناحية والعناية الإلهية المسيحية من ناحية أخرى . وهذا بخلاف « فاوست لجوته » التى تنطلق أساسا من رؤية برجوازية

غير دينية ، وتكتسب من هذه الرؤية دلالتها ابتداء من تفاصيلها الأسلوبية الى مغزاها الأخير . ويمكن أن نقول نفس الشيء عن الخلفية الاجتماعية البرجوازية المنحلة وأزمة القيم خاصة الدينية منها التي تشف عنها الصور والاستعارات والاشارات العديدة فى شعر « اليوت » والثقة الثورية الشبابية الناضجة عند « ماياكوفسكى » و « بريشت » ، وينتهى « ديلافوبى » من هذا التحليل الى أنه « بمقدار عظمة الشعر وأصالته يقتضى لتذوقه تحديداً أسلوبيا معينا ذا طابع اجتماعى مركز ، وهذا لا صلة له بالمنهج النقدي الوضعى ولا بالواقعية الماركسية « السوقية » ، إذ أن كلا المنهجين يبتعد عن الشعر بمقدار ابتعاده عن التاريخ » (١) .

فلا بد إذن من توصيل العناصر الأسلوبية للشعر – باعتبارها تصويراً لغوياً – بالقوة الفكرية للعلم والفلسفة والتذبذبات التاريخية . وعلى هذا فإن القراءة الاجتماعية للنص الشعرى تجد تبريرها الواضح فى أن كل حقيقة شعرية إنما هى بالتالى حقيقة اجتماعية ، كما أن عليها ألا تغفل لحظة عن استقلال الدلالة وحرية الرمز اللغوى تجاه الواقع المدلول عليه . فالطابع الاجتماعى للعمل الأدبى إنما هو مطلب موضوعى لأنه ليس سوى محصلة العملية الجدلية للأفكار ، وطبقاً لذلك فإن الفنان لا يسعه أن يغفل الحقيقة والواقع ، حتى وإن هرب منهما على وعى ، ومن هنا تنبع الصبغة الواقعية الفعلية لكل أعمال الابداع الفنى التى تعبر عن أفكار وحقائق تاريخية نسبية وتقوم بتوصيلها للغير فى شكل يختلف عن الحقائق العملية والفلسفية المطلقة ، أو التى يظن فى مرحلة معينة أنها كذلك .

\* \* \*

(١) انظر نفس المصدر ص ٢٦ و ١١٥ .



أما الفكر الإيطالي الثاني الذي نود أن نعرض بايجاز لخلاصة اتجاهه فهو «أومبيرتو أيكو» الذي يعنى بتأصيل المنهج «السيمولوجي» فى اجتماعية الأدب و «السيمولوجية» أو علم الرموز علم جديد طموح تنبأ بمولده «دى سوسير» ولا يقف عند حد دراسة العلاقة الطبيعية بين الأصوات ودلالاتها كما فهم منه بعض المفكرين العرب ، وإنما يدرس جميع النظم والرموز الانسانية ودلالاتها وتطورها ، خاصة فى وسائل الاتصال الحديثة من راديو وتليفزيون وسينما وغيرها ، ومدخله الى الأدب هو دراسة اشاراته اللغوية وقيمها الجمالية ، ويرى «ايكو» أن اجتماعية الأدب تنتهج مسالك مختلفة ، فمن الممكن أن نرى فى العمل الأدبى مجرد وثيقة متصلة بمرحلة تاريخية معينة ، ومن الممكن أن نقصور العنصر الاجتماعى على أنه عنصر يشرح الحلول الجمالية للعمل الأدبى ، كما أن من الممكن دراسة العلاقة الجدلية بين هاتين الوجهتين ، أى بين العمل كحقيقة جمالية من ناحية والمجتمع كسياق مفسر شارح من ناحية أخرى ، بحيث نرى أن العنصر الاجتماعى هو الذى يحدد الاختيارات الجمالية ، فى نفس الوقت الذى تصبح فيه دراسة العمل وخواصه البنائية من عوامل فهم مجتمع ما بشكل واضح .

وفى إطار هذا المنهج الثالث يمكننا أن ندرس الوظيفة «السيمولوجية» أى الرمزية للأدب التى تنصب على تحليل البنيات الكبرى للتوصيل الاجتماعى ، على اعتبار أن وصف العمل الأدبى كمجموعة منتظمة من الرموز والاشارات يجعل من الممكن إبراز البنيات الدالة فيه بطريقة محايدة وموضوعية ، بدون أن نركز على دراسة الدلالات المتشابهة الأخيرة التى يعزوها التاريخ الى العمل باستمرار على أساس أنها هدفه النهائى ، وعلى هذا فان السياق الاجتماعى نفسه والايديولوجية التى يعبر عنها العمل كله يعتبران رمزا أو اشارة شاملة ، ويتم استبغانهما بنصفة مؤقتة من الدراسة «السيمولوجية» ، لكن

هذا التحديد فى البحث لا يتم فى حقيقة الأمر الا فى الظاهر فحسب ، اذ  
أنا لا نستطيع أن نميز دالا أو مؤشرا ونعنيه دون أن نسند اليه ولو بشكل  
ضمنى دلالة ما .

ولهذا يرى « ايكو » أن الوصف « السيميولوجى » لأبنية العمل  
الأدبى يعد من أخصب المناهج التى تساعد على وضعه فى سياقه التاريخى  
والاجتماعى ، اذ أن منهجه « الدائرى » يتيح الفرصة للتدرج من السياق  
الاجتماعى الخارجى الى السياق التركيبى الداخلى للعمل الذى يتم  
تحليله ، وينتهى الى وضع وصف دقيق طبقا لمعايير منسجمة ، ويبرز  
بالتالى الانسجام البنائى بين السياق التركيبى للعمل والسياق التاريخى  
المنغمر فيه .

وبهذه الطريقة نرى أن كيفية « انعكاس » السياق الاجتماعى فى  
الأدبى - باستخدام مصطلح المرأة الكلاسيكى فى الواقعية - يمكن أن يتحدد  
بشكل بنائى من خلال وضع مجموعة من الأنظمة المتكاملة من الرموز  
والاشارات يمكن وصفها بالتوافق والانسجام . ومن خلال قراءة مبدئية  
للعمل الأدبى يمكننا أن نميز فيه بكل وضوح وصفاء المجموعات الرمزية  
التالية : -

(أ) « أيديولوجية » المؤلف .

(ب) ظروف السوق التى أدت الى ظهور الكتاب أو انتاجه أو  
شيوعه وتداوله .

(ج) أبنيته الفنية ، مثل بناء الحدث والشخصيات والأشكال  
الجمالية والتناول اللغوى والحلول الخاصة بالأسلوب وتركيب الجمل أو  
الفقرات فيه .

(د) كل هذا بهدف توضيح العلاقة بين العمل الأدبى - بأبنيته  
المختلفة من أحداث وصور وأسلوب - و « أيديولوجية » المؤلف أو رؤيته

للحياة وظروف السوق الذى أنتج فيه العمل أو كان موجها اليه (١) .

\* \* \*

وبالرغم من كل هذه المحاولات الجادة فى تقنين مناهج البحث فى اجتماعية الأدب باعتبارها حصاد الواقعية الأخير فى الميدان النقدي فإن كثيرا من الباحثين لا يزالون يتوجسون ريبة منها ، ويخافون أن تنتهى الى حصر الأدب فى وظيفته الاجتماعية المباشرة ، ويعترف بعضهم بأنها قد تودى الى نتائج هامة فى دراسة الذوق الأدبى العام أو توضح الأعمال العادية ذات القيمة المتوسطة ، أما الأعمال الكبرى فلا يزال هؤلاء النقاد يؤمنون بأنها تنسد عن أى شرح أو تفسير عقلى من الوجهة الاجتماعية ، إذ أن التفسير الداخلى فقط هو الذى يسمح بفض سرها ومعايشة عملية إبداعها . ومن هنا ينادون بضرورة حماية الفرد الخلاق من ظلم المنهج الاجتماعى .

ولكن ينبغى أن نتذكر دائما أن الأدب - حتى فى الحالات التى يجسم فيها عملا عبقريا - إنما هو انعكاس وتأويل لوضع اجتماعى فى لحظة محددة من تطوره التاريخى ، هذا الوضع يعتمد على التوتر القائم بين المثل والواقع ، ولا يكون الأدب فنا حقيقيا الا اذا صور هذا الوضع الاجتماعى بكل تناقضاته الداخلية ، بل انه لا يقف عند مجرد التصيير ، فهو تحويل واعطاء صيغة ذات معنى وعالم متماسك . وقد رأينا أن بعض هذه المناهج التى تتجاوز النطاق الآلى للدراسة الاجتماعية لا تتردد أمام الأعمال الخلاقة الكبرى ، بل ترى فيها وحدها المجال الخصب الذى تتبلور فيه الرؤية الجماعية للحياة فى أسمى وأدق أشكالها التى يعجز التاريخ نفسه عن تقديمها بهذا الصفاء والتماسك ، كما ترى أن خلود هذه الأعمال هو المؤشر الحقيقى لتقبلها من جانب المجتمع الذى تعبر عنه ودخولها فى تراثه التاريخى الفعال فيما بعد .

(١) انظر : Eco, Umberto, La definicion del arte, Trad., Barcelona, 1971.



## تنويعات اقليمية

### الفصل الرابع

- - أوروبا تعيد تقييم الماضي
- - أمريكا اللاتينية والواقعية السحرية



## أوروبا تعيد تقييم الماضي

رأينا أن مفهوم الواقعية فى الأدب وعلم الجمال يند عن الحصر المذهبى الضيق ويتسع لتأويلات عديدة تثريه وتخصب حقله ، وسنعرض فى هذا الفصل لبعض التنوعات الاقليمية التى عزفت كلها على أوتار الواقعية وبأدواتها لنرى بعض الآثار الكبرى التى تمخضت عنها هذه التأويلات ، ولنعرف أين نقف فى أدبنا العربى - فى شطره النقدى التنظيرى لا الإبداعى - من قضايا الواقعية ومشاكلها الايديولوجية والجمالية فى الآداب الأخرى .

\* \* \*

والنموذج الأول الذى نقدمه فى هذا العرض ثبت فى أوروبا فى ظروف قلقه غربية كانت تجتاز فيها أكبر محنة فى تاريخها الحديث أبان الغزو النازى فى الحرب العالمية الثانية ، ويزيد من توتر الموقف أن مؤلف هذا النموذج عالم المانى هو « إيرباش » لم يستقر به المقام فى مكان محدد ، فقد ولد فى « برلين » عام ١٨٩٢ ، وعمل أستاذاً فى «ماربورج» حتى عام ١٩٣٥ ثم انتقل الى جامعة « اسطنبول » بتركيا يدرس الآداب الغربية فيها حتى عام ١٩٤٧ عندما هاجر الى الولايات المتحدة الأمريكية للعمل فى جامعة « ييل » حتى وافته منيته سنة ١٩٥٧ .

وقد كتب دراسته الكبرى هذه Mimesis أو « الواقع كما يتجلى فى الأدب » (١) خلال الأعوام الأخيرة من الحرب العالمية الثانية وهو شبه منفى فى تركيا ليعيد تقييم التراث الأدبى الأوروبى على ضوء الواقعية فى

١٠٤٠٠

(١) Auerbach, Erich, Mimesis : Dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischen Literatur. Trad., Mexico, 1950.

لحظة من اللحظات التاريخية الصافية المتوترة التى يتسنى فيها مراجعة النفس والقاء نظرة شاملة على مسار الانسان من فوق قمة الأحداث المتراكمة . ومن الطريف أن المؤلف الذى يعد بهذا الكتاب وحده من قمم النقد الغربى الحديث - كان يشكو من قلة المراجع والمصادر المتوفرة لديه عن موضوع كتابه فى المكتبات التركية ، الا أنه يعترف بأنه مدين لهذا النقص بالذات فى خروج كتابه الى حيز النور ، اذ لو أنه حاول استيعاب جميع المواد اللازمة عن تاريخ الأدب الأوربي الطويل لأصبح من المستحيل عليه عمليا انجاز مشروعه ، ولهذا فقد اكتفى بعدد من النصوص الرئيسية التى طالت معاشته لها سنوات كثيرة حتى استطاع أن يستنقظها ويعتصر آخر ما فيها من قطرات .

ويتميز تناول « أويرياش » الأدبي بأنه يعتمد على رؤية شاملة للحضارة الأوربية ، فهو يرى أنها قد بلغت أقصى حدود تطورها ، ويبدو أن تاريخها قد أشرف على الاكتمال ، كما يبدو أن وحدتها قد أصبحت قاب قوسين (١) ، وأنها ستصب فى وحدة أعظم ، ولهذا فقد حانت الساعة التى ينبغى فيها أن نشرع فى محاولة فهم هذه الوحدة التاريخية آخذين فى الاعتبار وجودها الماثل وضميرها الحى ، ويعتبر العمل فى هذا الاتجاه - على الأقل بالنسبة للتعبير الأدبي الذى يعد هدف الدراسات « الفيلولوجية » - هو محور اهتمام « أويرياش » . وقد انتهج لنفسه منهجا واضحا هو اختيار موضوعات متميزة بدقة وصالحة للتناول ، ثم أخذ فى علاجها والتوفيق فيما بينها باعتبارها مشاكل حاسمة تفتح الطريق لرؤية المجموع ، ومن هنا فان هذا المجموع لابد وأن يتكون من أعمال ذات وحدة جدلية فيما بينها كأنها - على حصد تعبيره - عمل مسرحى أو قصيدة جادة عميقة .

(١) لا بد من مراعاة أن المؤلف قد عبر عن هذه الرؤية فى مقدمه آخر كتبه سنة ١٩٥٦ بعنوان « اللغة الأدبية والحميور فى آخر العصر اللاتينى والصور الوسطى » وهو لذلك لا يشير الى الغزو النازى وانما الى مرحلة السوق الأوربية المشتركة .



ونقطة الانطلاق فى منهج « أويرياش » هى النص نفسه ، فهو يصرح فى بعض أعماله اللاحقة أنه لا ينبغى أن تصدر عن مجموعة من القيم نحملها الى العمل أو نحمل العمل عليها وننسقه طبقا لها ، وانما يجب أن ننطلق من خاصية تاريخية نكتشفها فيه ونبرزها ونطورها بشكل تضىء به العمل نفسه فى أدق ملامحه ، ويغمر ضوءها أشياء أخرى ترتبط علائقها به ، لذلك فان المنطلق النموذجى دائما بالنسبة له هو تفسير مشاهد ونصوص بذاتها ، وقد طبق هذا المنهج بنجاح عظيم فى الكتاب الذى نحن بصدده الآن وهو « محاكاة الأدب للحياة أو الواقع كما يتجلى فى الأدب » ، ولهذا السبب يصرح المؤلف أنه ربما يقترب من مجموعة مفسرى الأسلوب «الفيلولوجيين» الذين يتزعمهم «ليوسبتسر L. Spitzer» الذى كان له تأثير كبير عليه ، بالرغم من أن هناك فرقا جوهريا بين المنهجين يترتب على الاختلاف الأساسى فى الأهداف ، فالذى كان يعنى «سبتسر» فى المقام الأول انما هو تفسيراته وفهمه الدقيق للصيغ اللغوية بصفة خاصة ، وعنايته المركزة على عمل محدد أو شاعر بذاته فحسب ، وذلك طبقا لتقاليد الدراسات الرومانية ، ونتيجة لتكوينه الفردى الانطباعى ، مما جعله يولى أهمية بالغة للاقتناص الدقيق للصيغ والأشكال الخاصة ، أما « أويرياش » فهو على العكس من ذلك يهتم التقاط الملامح العامة والسمات المشتركة ، وهدفه هو تحديد المعالم التاريخية مما يجعله لا يتناول النص كصيغة متفردة ، وانما يوجه اليه سؤالا وينطلق فى البحث عن اجابة له من خلاله .

وقد جعل محور الدراسة الواقعية فى « محاكاة الأدب للحياة » هو التصور الكلاسيكى لمستويات الأسلوب الثلاثة : الأساسى الرفيع والكوميدي والهزلى ، وقد عمد الى استبعاد النصوص المساوية المطلقة والهزلية البحتة لأن كليهما يقع على طرفى النقيض من الآخر ولا يحاكي الواقع ، كما استبعد فكرة التحديد الأيديولوجى المسبق لمبدأ الواقع الجاد تفاديا للدخول فى جدل نظرى لا ينتهى ، مفضلا الاحتكام الى النصوص

نفسها واستلهاها • وقد أتاح له ذلك الفرصة لعرض سؤاله على النصوص لمعرفة مدى علاقتها بهذه المستويات وتطورها وتولد الأسلوب المتوسط أو الواقعي الجاد منها •

\* \* \*

وقبل أن نستعرض خطوات هذه الدراسة يهمننا أن نشير الى الصعوبات المتعددة التى قد تحول دون المام القارئ العربى بها على الوجه الأكمل ، ومن أهمها أنها تعتمد على معرفه وثيقة بتطور الحياة الأدبية فى الغرب ، مما قد لا يتوافر عندنا فى معظم الأحيان ويخرج عن الحدود المرسومة لهذه الصفحات ، ولأن منهجه يعتمد كما أشرنا الى استنطاق النصوص المنتزعة من اطارها ثم اعادة شبكها بسياقها الأدبى والتاريخى ببراعة تشبه الى حد كبير زرع الأعضاء الحية فى أجسام جديدة ، مما قد يستعصى على التلخيص وتعد قراءتها أو مشاهدتها لذة فى حد ذاتها ، كما أن هذا الأسلوب يضيف روحا من التجسيم الشيق والتمثيل الذى يدمج القارئ فى النص مما يجعل الاستغناء عنه والاكتفاء بالتعليق النظرى – الى جانب جفافه – عاجزا عن الادماج الكامل • هذا بالاضافة الى أنه لا مفر من اغفال التحليلات الأسلوبية الجمالية لارتباطها بخصائص الصياغة الخاصة بلغة ما لا ستحالة نقلها للغة أخرى • الا أنه بالرغم من كل هذه الصعوبات فان تقديم قراءة لهذه الدراسة أمر ضرورى لمعرفة جانب هام من الموقف الأوربى تجاه قضايا الواقعية على المستويين التاريخى والفنى •

ويبدأ « أويرباش » بدراسة « هوميروس » فىرى أن أعرق خاصية لأسلوبه هى تمثيل الأشياء بكامل أبعادها وأجزائها منظورة محسوسة محددة بكل علاقاتها الدقيقة فى الزمان والمكان ، وكذلك الأمر بالنسبة للعمليات الداخلية ، ان لا ينبغى أن يظل هناك شىء ملتقا بالصمت أو محتجبا بالخفاء ، فالناس عند « هوميروس » يطلعوننا على ما بداخلهم

دون مواربة ، حتى فى اللحظات التى يتقدون فيها بالعواطف الجارفة ، وما لا يخبرون به الغير يحدثون به أنفسهم مما يجعل القارئ على علم بكل شئ فى جميع الأحوال . ولا يقتصر الأمر على ما تقوله الشخصيات على مستوى مباشر دائما ، ولكنه يتجاوز ذلك ليشمل الوصف والأحداث عموما بحيث تتحرك الشخصيات على نفس المستوى ، أى تصبح حاضرة فى الزمان والمكان بصفة مستمرة . وقد يتبادر الى الذهن أن قفزات الأحداث الى الماضى أو المستقبل لا بد وأن تؤدي الى نوع من المنظور الزمنى أو المكانى ، لكن أسلوب « هوميروس » لا يترك أبدا مثل هذا الانطباع .

ولنأخذ مثلا على ذلك عودة « عوليس » متخفيا الى بيته ، وتعرف مربيته « اوريكليا » عليه من خلال ندب الجرح الغائر فى قدميه وهى تغسلهما ، فهنا يحكى « هوميروس » تاريخ هذا الجرح وكأنه يحدث الآن دون أن يلجأ الى أية حيلة لتبرير ذلك ، وكان يكفي أن يجعل قصة هذا الجرح ذكرى تمر فى خاطر « عوليس » أو فى خاطر المربية ، ولكن ذلك كان سيؤدي الى تعدد المستويات حيث يبرز الماضى ويتقدم الى الأمام منبثقا من الحاضر وهذا ما لا نجد له أثرا عند مؤلف الاللياذة الذى تعد جميع الأحداث لديه حاضرا بحثا ذا طابع موضوعى صرف دون أن تتدخل فيه عوامل المنظور الشخصية المعقدة .

فقصائد « هوميروس » على رهافتها الحسية ودقتها اللغوية لا تعرض لنا الا صورا مبسطة للانسان ولواقع الحياة الذى تصفه ، فاهم ما يعينها هو فرحة الوجود الحسى ، ولذلك تقدمه فى حضوره الدائم ، فى غمار المعارك والعواطف والأخطار والمغامرات تعرض لنا رحلات الصيد والموائد الحافلة ، وتصف القصور والأكواخ والمسابقات الرياضية والحمامات ، كل هذا كى نرقب الأبطال فى حياتهم اليومية وننعم برؤيتهم مستمتعين بحاضرهم الرغد بما يتمثل فيه من عادات ومناظر طبيعية

وأعمال يجب عليهم القيام بها ، مما يجعلنا نتعشقهم ونتابعهم باستغراق لنشاركهم فى واقع حياتهم دون أن يعيننا فى شىء أن هذا الذى نقرأه أو نسمعه ليس سوى قصص خيالى ، واللوم الذى كثيرا ما وجه الى « هوميروس » من أنه كاذب لا ينقص من قيمته وفعاليته ، إذ أنه لم يكن بحاجة الى أن ينسخ الحقيقة التاريخية لأن واقعه من القوة بالدرجة التى يمكنه فيها أن يغمرنا ويستحوذ على انتباهنا • هذا العالم « الواقعى » الذى يوجد بنفسه والذى نندمج فيه بسحر مؤلفه لا يحتوى على أى شىء غريب عنه ، لأن قصائد « هوميروس » لا تخفى شيئا كما أشرنا ، ولا تحتوى على أى مذهب أو مبادئ مستسرة ، ولهذا فهى قابلة للشرح ولكنها لا تتسع للتأويل • والمحاولات التى اتجهت الى البحث عن تحليلات مجازية لها مفتعلة وغريبة ، ولا يمكن بالتالى أن تتبلور فى نظرية متماسكة •

أما الأحكام التى ينطق بها من حين لآخر ، مثل قوله « ان الانسان يشيخ بالكوارث » فلا تكشف الا عن قبول هادىء لحقائق الوجود الانسانى دون حاجة الى التنقيب عن نظرية تتصل بهذا الموضوع أو الارتقاء من هذه الملاحظات العادية الى أية آفاق تجريدية فلسفية •

وأهم ما يلاحظه المؤلف هو أن « هوميروس » لم يكن يخشى مطلقا مزج الواقع اليومى بالمأساة الرفيعة ، إذ أن مثل هذه التصورات الفاصلة لم تكن قد وجدت بعد ، ويتضح من النموذج الذى يحلله « أويرياش » الخاص بمشهد غسل قدمى « عوليس » فى منزله والتعرف عليه من ندب الجرح الغائر أنه مشهد منزلى أليف ، قد وصف بأناة ، وامتدت خيوطه لتتلاحم مع عمل عظيم ذى دلالة هامة هو عودة البطل لمنزله • وعلى هذا فان « هوميروس » بعيد كل البعد عن قاعدة فصل الأساليب التى فرضت فيما بعد ، والتى جعلت وصف الواقع اليومى لا يلتقى أبدا مع المشاهد الرفيعة ، إذ يظل قاصرا على الملهاة وما أشبهها • مع ذلك فان « هوميروس » أقرب

الى روح هذه القاعدة من قصص العهد القديم ، لأن المشاهد السامية العظيمة فى أشعاره لا تحدث الا بين أوساط الطبقة العليا من السادة الذين لا ترقى اليهم شخصيات العهد القديم التى قد تقع فى الخطأ والضعف والسقوط مثل آدم وقابيل ونوح وغيرهم . كما أن واقعية « هوميروس » اليومية لا يمكن أن تقارن بالكلاسيكية القديمة عموما ، لأن فصل الأساليب لم يكن يسمح عندئذ بالوصف الدقيق للأحداث اليومية فى اطار المأساة الرفيع خاصة ، بالإضافة الى أن الثقافة الاغريقية سرعان ما واجهت ظواهر التاريخ واختلاف المستويات فى المشاكل الانسانية وتناولتها بطريقتها الخاصة .

هذه الواقعية البسيطة تختلف عن الواقعية الحديثة فى أمور جوهرية يحصرها فى أمرين : أحدهما أن ما يميز الأدب الحديث هو أن كل شخصية فيه - مهما كانت خواصها وأوضاعها الاجتماعية ، وكل حدث مهما كان هاما أو عارضا خياليا أو سياسيا أو عائليا - يمكن أن يتناوله فن المحاكاة - وغالبا ما يفعل ذلك - بطريقة جادة مشكلة بل ومأسوية . أما فى العصور القديمة فقد كان هذا من المستحيل ، إذ أنه بالرغم من أن قصص الرعاة وغرامياتهم تقع فى المنطقة الوسطى بين المأساة الملهاة الا أن القاعدة السائدة عندئذ كانت هى فصل الأساليب ، فما يتصل بالواقع اليومى العامى لا يمكن أن يعرض الا فى الملهاة دون اشكالات فلسفية عميقة . وقد فرض هذا الموقف حدودا ضيقة على الواقعية القديمة التى كانت تستبعد التناول الجاد للمهن والطبقات العامة من تجار وصناع وفلاحين ورقائق ، والمشاهد اليومية فى المنزل أو المصنع أو محل التجارة أو الحقل ، والحياة العادية بين زوجين وأولادهما وغذائهم وعملهم ، أى أنها كانت تستبعد الشعب وحياته .

ونتيجة لذلك فإن الواقعية القديمة لم تكن تعنى بإبراز القوى الاجتماعية التى تمثل أساس الملابس المعروضة ، لأنها كانت عندئذ

ستدخل فى نطاق العرض الجاد المشكل • ولو قدم الفرد بطريقة واقعية فعلية فانه لا يمكن أن يكون الحق فى جانبيه أمام المجتمع الذى يبدو كمؤسسة قائمة لا تحتاج للشرح فى أصولها ونتائجها ، لكنها تظل ماثلة كخلقية ثابتة للأحداث الخاصة ، وهذا ما يختلف فيه أيضا العصر الحديث عن العصور القديمة ، فالمجتمع لا يوجد فى الأدب الواقعى القديم على أنه مشكلة تاريخية ، بل ينحصر فى مظهره الأخلاقى البحت ، على أن هذه الأخلاقية ترتبط بالفرد أكثر من ارتباطها بالمجتمع ، أما نقد الرذائل والعادات السيئة مهما تعددت الشخصيات التى تمثلها فانه كان يعرض بصورة فردية ، ولا يمكن لهذا أن يؤدى الى اكتشاف القوى التى تحرك المجتمع •

أما الفرق الهام الثانى فهو أنه اذا كان الأدب القديم قد عجز عن عرض الحياة اليومية بطريقة جادة مشكلة على أساس تاريخى عميق ، اقتصر على تقديمها فى أسلوب مضحك غير رفيع ، أو على أحسن تقدير - على طريقه غراميات الرعاية الثابتة اللاتاريخية - فان ذلك لم يكن لقصور واقعته فحسب ، وانما كان أساسا لقصور الوعي التاريخى فيه ، إذ أن القوى التى تعد أساس الحركة التاريخية لا تكشف عن وجهها الا من خلال الظروف الاقتصادية والروحية للحياة العادية ، وليست الحركة التاريخية بمظاهرها الحربية أو الدبلوماسية أو الدستورية الداخلية سوى المحصلة الأخيرة للتغيرات التى تجد فى أعماق الحياة اليومية •

وعلى هذا فان خاصية الطريقة القديمة فى رؤية الأحداث البشرية أنها لا ترى القوى المحركة لها ، وانما ترى فحسب مظاهر الرذائل والفضائل والنجاح والخطأ . وطريقتهما فى عرض هذه المشاكل لا يمكن أن تعد روحية ولا مادية ، ولا أن تدخل فى المجال التاريخى المتطور ، وانما تعتمد فحسب على الجانب المأساوى - المشكل - من ناحية والواقعى اليومى من ناحية أخرى • وكلا التصورين يعتمد على موقف أرسطوطلى

الى روح هذه القاعدة من قصص العهد القديم ، لأن المشاهد السامية العظيمة فى أشعاره لا تحدث الا بين أوساط الطبقة العليا من السادة الذين لا ترقى اليهم شخصيات العهد القديم التى قد تقع فى الخطأ والضعف والسقوط مثل آدم وقابيل ونوح وغيرهم . كما أن واقعية « هوميروس » اليومية لا يمكن أن تقارن بالكلاسيكية القديمة عموما ، لأن فصل الأساليب لم يكن يسمح عندئذ بالوصف الدقيق للأحداث اليومية فى اطار المأساة الرفيع خاصة ، بالاضافة الى أن الثقافة الاغريقية سرعان ما واجهت ظواهر التاريخ واختلاف المستويات فى المشاكل الانسانية وتناولتها بطريقتها الخاصة .

هذه الواقعية البسيطة تختلف عن الواقعية الحديثة فى أمور جوهرية يحصرها فى أمرين : أحدهما أن ما يميز الأدب الحديث هو أن كل شخصية فيه - مهما كانت خواصها وأوضاعها الاجتماعية ، وكل حدث مهما كان هاما أو عارضا خياليا أو سياسيا أو عائليا - يمكن أن يتناوله فن المحاكاة - وغالبا ما يفعل ذلك - بطريقة جادة مشكلة بل ومأساوية . أما فى العصور القديمة فقد كان هذا من المستحيل ، إذ أنه بالرغم من أن قصص الرعاة وغرامياتهم تقع فى المنطقة الوسطى بين المأساة الملهاة الا أن القاعدة السائدة عندئذ كانت هى فصل الأساليب ، فما يقتصل بالواقع اليومى العامى لا يمكن أن يعرض الا فى الملهاة دون اشكالات فلسفية عميقة . وقد فرض هذا الموقف حدودا ضيقة على الواقعية القديمة التى كانت تستبعد التناول الجاد للمهن والطبقات العامة من تجار وصناع وفلاحين ورقيق ، والمشاهد اليومية فى المنزل أو المصنع أو محل التجارة أو الحقل ، والحياة العادية بين زوجين وأولادهما وغذائهم وعملهم ، أى أنها كانت تستبعد الشعب وحياته .

ونتيجة لذلك فإن الواقعية القديمة لم تكن تعنى بابرار القوى الاجتماعية التى تمثل أساس الملابس المعروضة ، لأنها كانت عندئذ

الكنيسة لم تكن لديهم الفرص الكافية للاشتغال بالواقعية العملية ذات الهدف الأدبي ، فلم يكونوا شعراء ولا قصاصين ولا مؤرخين لعصورهم ، بل كان النشاط الدينى يستغرق كل جهدهم ، ولكن يمكن التماس أطراف من هذا الموقف التأويلى للواقع فى تفاسير العهد القديم وفى بعض كتابات القديس « أغسطين » وخاصة فى بعض الأعمال التاريخية التى تسمح برسم الاطار الفكرى المسيحى .

\* \* \*

على أن «أويرياش» يعثر على بعض مظاهر الواقعية الكهنوتية كما تبدو للمرة الأولى عند أسقف موهوب هو « جريجوريو دى توريس » فى كتابه عن « تاريخ الفرنسيسين » حيث يضع نفسه فى قلب الحياة العملية ، ثم يأخذ فى ممارسة نشاطه مستلهما تجربة كل يوم وما تزوده به من دفعات قوية ، ولما كان أسقفاً فإنه بحكم صناعته كان عليه أن يتعامل مع كل الناس ويجد نفسه فى جميع المواقف ، وهو لذلك يحكى ما يلمسه فى الحياة فى الحالات الخاصة داخل الاطار الأخلاقى الذى تدور فيه أوجه نشاطه ، وبهذا نمت لديه القدرة على الملاحظة والرغبة فى تسجيل ما يراه ، كما أن موهبته الشخصية البارزة كانت تتجه الى ما هو محدد وتنميه داخل ممارسته الطبيعية لواجبات وظيفته . ومما لا شك فيه أنه لم تكن توجد لديه قضايا ذات تحديدات جمالية لما هو مأساوى رفيع وجوب تمييزه عن الواقع اليومى ، فمن عليه أن يعامل الناس من وجهة النظر الدينية ليس بوسعد أن يقيم مثل هذه الحدود الفاصلة ، لأنه يجد أمامه كل يوم المأساة البشرية فى مادة الحياة نفسها مختلطة غير منتقاة .

وبهذا فإن الحياة الواقعية تمثل عموماً عنصراً جوهرياً فى الفن المسيحى فى العصور الوسطى ، خصوصاً فى المقطوعات الدرامية التى تناقض بطبيعتها قصص البلاط واتجاهها نحو الأسطورة والمغامرة ، أما فى القطع الدرامية فتحدث حركة عكسية تنطلق من الاسطورة البعيدة



الى شرحها التمثيلي بالواقع اليومي المعاصر ، وفى كثير من هذه النصوص فان الواقعية تظل ماثلة عند تحويل التاريخ الى حاضر من خلال الأحداث المنزلية والحوار المتصل ؛ وهى تبرا عادة من عناصر الواقعية الفجة الغليظة التى استشرت فيما بعد .

وكان لتقاليد التمثيل القديمة أثر كبير فى توجيه الأعمال الأدبية الى ملاحظه الحياة بوعى ناقد بصير ينفذ الى خباياها ، ومن هنا فانها على ما يبدو قد وصلت فى القرن الثانى عشر الى الطبقات الدنيا وجاءت معها بلون من الازدهار فى التمثيليات الشعبية التى ما لبثت عدواها ان سرت الى الدراما الدينية بدورها وأسهمت فى تكوين جمهور وذوق شعبيين على قدر كبير من الالتصاق بالواقع الحى .

ويستعرض « أويرياش » بعد ذلك بعض المظاهر الأخرى للواقعية فى العصور الوسطى فيقدم نموذجا من قصص البلاط فى القرن الثانى عشر ، ويلاحظ أنها تمثل لوحة متنوعة شيقة لحياة طبقة اجتماعية واحدة ، تعزلها عما سواها ولا تسمح لها بالظهور الا من خلال مغامرات ذات طابع هزلى أو غليظ فى معظم الأحيان ، وبهذه الطريقة فان الفصل بين الطبقات ، بين أهل القدر والمقام الرفيع من ناحية وبين من دونهم من الهزليين أو الغلاظ من ناحية أخرى يظل قائما بشدة فى مضمون هذه القصص بالرغم من ذلك لا يمكن الحديث عن مثل هذا الفصل المتشدد فى الأسلوب ، لأن قصص البلاط لا تلتزم الأسلوب الرفيع ولا تقوم التفرقة الطباقية فيها على الصيغ الأدبية واللغوية ، ومع أنها شعرية الا أن البحر الذى تستخدمه ذا المقاطع الثمانية مريح ومتحرك ومطاط بالنسبة للقافية ، وهو يطمئن بدون مجهود الى جانب أى موضوع وعلى كل مستوى عاطفى أو فكرى بالإضافة الى أن هذا البحر يخدم أغراضا متنوعة سواء كانت فى جمل هزلية أم فى حياة القديسين ، وعندما يعالج موضوعات خطيرة أو رهيبه يحتفظ بسداجة تهز النفس لما يتميز به من روح طفولى

حساس ولغة أدبية شابة تجهد كى تسيطر على الحياة العادية التى لم تثقل بعد بعبء النظرية ولم تبرأ من التنوع « العامى » الطريف .

والواقع أن مشكلة ارتقاع مستوى الأسلوب لم تصبح قضية وعى فى اللغات العامية الأوروبية الا بعد هذا بكثير ، خاصة لظهور « دانتي » ، ويعتبر الجو السحري الذى يلف قصص البلاط من أهم عوامل حصرها وتحديدها من النوجه الواقعية مهما كانت تمثل بعض الطبقات الاجتماعية المعينة ، لأن هذا يجعل كل صورة ملونة أو حية للواقع المباشر تبدو كما لو كانت قد نبتت من الأرض الاسطورية دون أن تعتمد على أساس موضوعى تاريخى ، فلا نجد فى قصص البلاط هذه أى تفسير للظروف الجغرافية أو الاقتصادية أو الاجتماعية التى تضطرب فيها ، بل أن صورها تنبع عفويا من الأسطورة السحرية أو المغامرة الخارقة .

ولا يختلف الأمر عن ذلك كثيرا فى أدب الفروسية الأوروبية فى العصور الوسطى ، لأن تجربته تنحصر فى عالم المغامرات التى لا تنقطع دون أن تحتوى على أى شىء آخر ، فلا يحدث فيه الا ما يعتبر مسرحا للمغامرة أو اعدادا لها ، فهو عالم قد خلق وأعد لوظيفة ثابتة هى تجربة الفروسية ، ومنظر خروج البطل « كالوجرينانتى » فى النص الذى يحلله المؤلف كنموذج لأدب الفروسية يعرض لنا هذا بوضوح تام ، فهو يسير طول اليوم ولا يقابل الا القلعة المستعدة لاستقباله ، دون أن يذكر شيئا عن الظروف والشروط العملية التى تجعل من الممكن أو من المناسب فى التجربة العادية وجود مثل هذه القلعة فى وحدتها التامة ، هذه المثالية تعود الى البعد عن محاكاة الواقع ، ومن هنا فان قصص الفروسية تسكت عما هو وظيفى ، فالحقيقة التاريخية لوضع الفروسية لا أثر لها ، ولا يمكن أن نفتزع من هذا الشعر أى رؤية عميقة للواقع الزمنى ، ولا حتى لطبقة الفرسان أنفسهم ، بالرغم من كمية التفاصيل التاريخية الثقافية الهائلة حول ممارساتهم الخارجية وصيغ حياتهم عموما ، إذ أنها عندما

كانت تتعرض للواقع لم تكن تشغل الا بوصف الجوانب السطحية العرضية منه .

وهنا يصل « أويرباش » فى تحليله لمظاهر الواقعية الأوربية الى « دانتي » فيلاحظ على الفور أن موضوعات « الكوميديا الالهية » تمثل طبقا لسلم القيم القديمة خلطا رهيبا بين السمور والانحطاط ، اذ نجد فيها شخصيات تاريخية شبه معاصرة للمؤلف عامية جدا وشبه مجهولة ، وهى تعرض فى غالب الأمر فى أشد حالاتها واقعية و « انحطاطا » دون النظر الى أى شىء آخر . فليس عند « دانتي » كما يعرف قراؤه أى حد فاصل فى محاكاته التامة المباشرة لما هو عامى و غليظ ومتفر ، وهى أشياء لا يمكن أن تعد سامية بالمعنى القديم للسمور ، أما هو فيجعلها كذلك بطريقته فى تنظيمها وتجسيمها ، وكثيرا ما علق الشارحون على خلطه اللغوى فى الأسلوب بين المستويات ، ولناخذ مثلا على ذلك بيته الذى يقول فيه « اتركهم يهرشون الموضع الذى يأكلهم » فى واحد من أكثر مشاهد « الفردوس » جلالاته وقداسته لنذكر على الفور الفرق الشاسع بينه وبين « فرجيل » مثلا ، ولم يرق فى عين كثير من كبار النقاد ولا للذوق الكلاسيكى فى عصور كاملة هذا القرب الشديد بين ما هو عامى وما هو رفيع ، أو « هذه الغلظة السخيفة المنفرة فى كثير من الأحيان عند دانتي » على حد تعبير « جوته » فى بعض تحليلاته ، وهذا شىء مفهوم تماما ، فليس هناك مؤلف فى تلك العصور اتضدت فى أعماله كل ملامح **التناقض بين التقليديين** : القديم بفصله بين الأساليب والمسيحي بخلطه بينهما كما نجد عند هذه الموهبة الجبارة التى تدرك كليهما وتمتد الى معانقة القديم دون أن تهجر دورها فى بناء الحديث .

ولم يحدث أبدا لدى أحد غير « دانتي » أن اقترب خلط الأساليب بكسرها بهذه الشدة ، لأن الكتاب فى العصور الوسطى كانوا يدركون ما فى العهد القديم من خلط الأساليب ، ولكن « دانتي » كان أول من قرأ

الشعراء القدامى بنوايا فنية ، ليتبنى نغماتهم ويحورها ، وكان أول من تصور فكرة « العامى الوجيه » • وقد كان من الممكن التماس الأعذار لشعراء العصور الوسطى المسرحيين فى خلطهم بين الأساليب لسذاجتهم وافتقارهم لأية نوايا شعرية رفيعة وطابعهم الشعبى الغالب ، ولهذا لم يكونوا خاضعين لنفس القواعد الصارمة ، أما فى حالة « دانتي » فليس من الممكن التحدث عن سذاجة أو نقص فى الوعى أو النية ، فنفس كلماته ومعارضته لأسلوب « فرجيل » واستدعاءاته لربيات الالهام والشعر ، والعلاقة الدرامية المتوترة بين المؤلف وعمله نفسه كما تشف عنها كثير من المشاهد ونغمة كل بيت تصب جميعها وتنبعث من منطقة السمو بأعمق مدلولاتها ، ولهذا لا ينبغي أن ندهش عندما نرى أن هذا العمل العبقري لم يكن مشبعا ولا مرضيا لذوق كثير من الدارسين الانسانيين بما يمثله فى نظر من تربي على مثل هذه الدراسات وقوانينها •

على أن محاكاة الواقع عند « دانتي » انما هى محاكاة للتجربة المحسوسة فى الحياة الأرضية الدنيا التى يبدو أن خصائصها الأساسية تتكون من العنصر التاريخى النامى المتغير ، ومهما تحرر الشاعر المحاكى فان هذا العالم لا يحرم من الصفات الجوهرية للواقع ، فبالرغم من أن سكان الملكوت الثلاث يوجدون فى حالة ثابتة لا تتغير فان دانتي على حد تعبير « هيجيل » فى دروسه عن علم الجمال « يستغرق فى عالم حى من الواقع والعواطف البشرية حتى فى هذا الوجود الذى لا يتغير » •

• وإذا كان العالم الآخر عند « دانتي » يمثل شيئا مفروغا منه على المستوى الالهى فان جميع ما يقع على الأرض انما هو تشخيص مجازى بالقوة ، وهذا ينطبق أيضا على أرواح الموتى المختلفة التى لا تدرك حقيقة وجودها الكاملة الا فى هذا العالم الآخر ، ولا تصل الى واقعها الحقيقى الا فى رحابه • وبهذا تصب ملحمة « دانتي » فى تجربة مباشرة للحياة تتجاوز ما عداها وتبنى تصورا للانسان غنيا فى أبعاده وأعماقه ،

أصيلا فى مشاعره وعواطفه ، يؤدى الى اهتمام حار غير متحفظ بها ، بل يؤدى الى الاعجاب بتنوع الانسان وعظمته ، هذا الاهتمام المباشر المعجب بالانسان يجعل صورته قريبة لصورة الله ، ومن هنا فان « الكوميديا الالهية » تعبر واقعا فعليا لجوهر وجود الانسان فى المفهوم المسيحى التشخيصى وتكسبه حياة مستقلة واقعية .

\* \* \*

وكانت الشروط الاجتماعية اللازمة قد توفرت لمولد أسلوب متوسط – بالمفهوم القديم – فى ايطاليا منذ النصف الأول من القرن الرابع عشر ، ان شهدت المدن ازدهار طبقة جديدة من الأشراف والنبلاء ، تربطها وشائج قوية فى عاداتها وتصوراتها بثقافة الاقطاع والبلاط ، مما كان كفيلا بأن يدمغها بطابع جديد أكثر شخصية وواقعية نتيجة لبنيتها الاجتماعية المختلفة وتأثرا بطلائع التيارات الانسانية . وأدى هذا الى رحابه الأفق الداخلى والخارجى ، مما خلخل القيود التى كانت قائمة من قبل ، وجعلها تطل على آفاق المعرفة التى كانت قاصرة على رجال الكنيسة ، وعزز بالتدريج طريقة جديدة للتعليم فى خدمة التعامل الاجتماعى ، وأصبحت اللغة – التى كانت منذ فترة وجيزة ثقيلة مفككة – مرنة مليئة بالايحاءات ، ودلت على قدرتها فى ارضاء حاجات الحياة الاجتماعية المفعمة بالحساسية والظرف ، وظفر الأدب الاجتماعى بما لم يتح له من قبل وهو المناخ الواقعى الحى . ولا شك أن هذا كان وثيق الصلة بفنوح «دانتى» فى الأسلوب التى تمت فى الجيل السابق مباشرة ، ولكن المؤلف الذى خطا الخطوة الحاسمة فى الاتجاه الواقعى الدنيوى كان « بوكاشيو » فى مجموعته القصصية « دى كامبيرون » التى تعد الاسنجاية الفنية الكاملة لهذه الظروف الاجتماعية الجديدة والتى تمثل مولد الأسلوب فى الأدب .

بيد أن ذلك الاتجاه الانسانى فى تناول الحياة كان يفتقد القوة

الأخلاقية البناءة ، وركز على الجانب الغزلى باعتباره الموضوع الأساسى لديه ، لكنه غزل هين لا اشكال فيه وان كان يحتوى على بذور للصراع قابلة للتنمية ، وكانت هذه نقطة انطلاق عملية فى حركة جانحة ضد الثقافة المسيحية فى العصور الوسطى ، لكن هذه النزعة الغزلية لم تكن تحتوى على القوة الذاتية الكافية كى تصور الواقع بطريقة مأساوية أو مشكلة . وقد رفض « بوكاشيو » وحدة المجموع عندما حاول التمثيل الكامل لمناحي الواقع العديدة فى عصره ، فقد كتب مجموعة من القصص القصيرة والحكايات التى تتعاقب فيها الأحداث دون رابط يجمعها الا هدف التسلية الراقية ، على أنه يهجر فيها المشاكل السياسية والاجتماعية والتاريخية التى كان « دانتي » قد نفذ إليها من قبل بطريقته التشخيصية العميقة وصبرها تماما مع أشد حالات الواقع عادية وتفاهة وقربا من الحياة المألوفة .

\* \* \*

ويتابع « أويرباش » رحلة التصوير الواقعى فى الأدب الأوروبى على مر العصور حتى يصل الى « مونتين » فى مقالاته التى يصور بها الطبيعة الانسانية بوصف نفسه وحياته الخاصة ، وتعتبر الصراحة أهم ميزة يتسم بها « مونتين » فى منهجه لتمثيل الحياة بأكملها . وقد كان مقتنعا بأن هذا التمثيل – للروح والجسد معا – لا ينبغى أن يتجزأ بأية حال ، وقد أضفى على هذا الاقتناع صبغة عملية مطلقة بكل هدوء واطمئنان ، دون أن يصحب وصفه لنفسه بأية حركات فجة مسرفة . وهذه واقعية جذرية لم يكن أحد قد وصل إليها من قبله ، وقليل من أدركها من بعده ، فهو يتحدث عن جسمه وعن طبيعته المادية لأن هذا يمثل جزءا أساسيا من نفسه ، لكن ما يثير الإعجاب به أنه عندما يغرق فى الوصف الحسى المباشر لخصائصه الشخصية الحية لا يثير فى القارئ أى شعور بالاشمئزاز ، فوظائفه الجسمية ، وأمراضه ، وحتى موته ،

يصهرها جميعا بطريقة تجعلها عاملا حاسما ملموسا فى تركيبه الخلقى والروحى مما يجعل أى فصل بينهما متعسفا غير معقول .

وفد كان وصف « أية » حياة خاصة بأكملها – كما نرى فى مقالات « مونتين » – بلهجة جادة تماما كفيلا بأن يكشف عن الشروط أو الظروف العامة للوجود والطبيعة الانسانية ، محاطا باطار « أى » موقف بالمصدفة فى حياته ، يشغل نفسه بلمحات الرعى الخاطفة التى يتناولها كيفما اتفق . ومنهجه بدقة هو هذه النوعية : « أى شىء » دون اختيار مسبق ، وأسلوبه ليس رفيعا ولا يحاول أن يصطنعه ، فهو يجد متعة لا تنفذ – على حد تعبيره – فى الأسلوب الذى يعرفه بأنه أسلوب « كوميدى مركز » مشيرا بذلك الى الأسلوب الواقعى للكوميديا القديمة ، لكن جوهره ليس هزليا بأية حنال ، بل هى الطبيعة الانسانية بكل ما تكنه من مشاكل وتنطوى عليه من أعماق حائرة هى التى تكسبه جدية رصينة .

\* \* \*

وفى رؤية مجملة لواقعية أواخر العصور الوسطى يبرز «أويرباش» بعض العناصر الهامة ، منها أننا نجد أن صورة الانسان الواقعى الحى التى أبدعها مزج الأساليب على الطريقة المسيحية التشخيصية قد نبتت أيضا فى مجال خارجى بعيد عن الدين ومرتبطة بالحياة الاقطاعية الدنيوية، على أن تقديم واقع هذه الحياة كثيرا ما كان يتجه بعناية خاصة وفن متقن الى دخالها وأسرارها العائلية الحميمة ، ولم يكن هذا خاليا من التأثير المسيحى أيضا ، ان كانت له صلة وثيقة بقصص مولد المسيح وحياة العذراء ، ولكن العنصر الحاسم الذى أدى الى ازدهاره كان يتمثل فى لون من الثقافة البرجوازية التى نمت فى أوروبا – خاصة فى شمال فرنسا – فى نهاية العصور الوسطى . وان لم تكن على وعى تام بنفسها حينئذ . لكنها زودت فن المحاكاة بعناصر عائلية وداخلية حميمة . وبهذا أدخلت التفاصيل الشخصية اليومية فى مجال الأدب الذى يصور الاقطاع (م ١٨ – منهج الواقعية)

والنبلاء ، والذي أخذت تتكاثر فيه – بدقة كبيرة ومهارة فنية ملحوظة –  
العناصر الواقعية مما جعل طابعه العام برجوازيا واضحا .

\* \* \*

ويحلل المؤلف بعد ذلك المشكلة الواقعية عند « شيكسبير » فيلاحظ  
أولا أنه مهما كانت قوة تأثير الأدب القديم عليه فانها لم تدفعه أبدا  
الى فصل مستويات الأسلوب والأجناس الأدبية ، وهذا ما حدث عند كثير  
من مؤلفي المسرح فى العصر « الايزابيللى » ، لأن التقاليد المسيحية فى  
العصور الوسطى ، والتقاليد الانجليزية الشعبية كانتا ضد هذه النزعة  
بشدة ، وقد أصبح « شيكسبير » فيما بعد المؤلف النموذجى لجميع  
الحركات التى نهضت ضد نزعة فصل الأساليب التى طغت على  
الكلاسيكية الفرنسية .

وعندما ندرس فى شخصيات « شيكسبير » هذا الخلط بين  
الأساليب نجده بالغ العمق ، فالعنصر المأساوى والكوميدي ، الرفيع  
والوضيع ، يمتزجان امتزاجا خالصا فى معظم قطعه التى تستحق نظرا  
لطابعها الخاص أن تكون مأساوية ، وتتعاون مناهج مختلفة لأداء هذا  
المزج ، فالأحداث المأساوية التى تقع فيها عظام الأمور فى السياسة العليا  
أو غيرها تتناوب خشبة المسرح مع المشاهد الهزلية المضحكة أو الشعبية  
الطريفة ، بلون من الارتباط الحر بالحدث الأساسى بشكل قد يكون  
سطحيا أو عميقا ، كما قد يدخل خشبة المسرح فى المشاهد الفاجعة  
مضحكون أو شخصيات هزلية الى جانب الأبطال ، يصاحبون الأحداث  
والانفعالات والخطب التى يلقيها هؤلاء ، وكثيرا ما يقاطعونهم أو يعلقون  
عليهم بعبارات مازحة ، وأخيرا فان كثيرا من شخصيات « شيكسبير »  
المأساوية قد تحمل فى طياتها استعدادا لكسر الأسلوب بنزعة هزلية واقعية  
دائما أو ساخرة فظة أحيانا ، ولا سبيل الآن الى التمثيل على هذه  
الأحوال المتعددة التى قد نجدها متفرقة أو مجتمعة فى مسرحياته .



ولا يفوت المؤلف أن يشير الى العناصر « اللاواقعية » فى أدب « شكسبير » ، اذ أنه مهما كان يشمل الواقع الأرضى حتى فى أشد أشكاله وأكثرها خلطا الا أنه كان يتجاوز مجرد تمثيل الواقع فى ارتباطاته الدنيوية البحتة ، وهذا ما نراه عندما تدخل فى مسرحه الأرواح والساحرات والأشباح ، وفى أسلوبه اللغوى الذى كثيرا ما يكون غير واقعى عندما ينعكس فيه التأثير البلاغى لكل من « سينيكا » و « بترارك » . وهناك مظهر آخر فى مأسى شكسبير يبعدها عن الواقعية التامة ، فهو لا يتناول الحياة اليومية العامة بجدية كاملة ، والعنصر المأساوى عنده يقع دائما لشخصيات نبيلة من الملوك والأمراء أو رجالات الدولة والزعماء ، أما حين يبدو الشعب أو الجنود أو عامة الناس فان الأسلوب يحاط عندئذ بكثير من الظلال الهزلية الواضحة ، وإذا كان حقا أن بعض شخصياته المأساوية قد تهبط الى مستوى يؤدى الى اختلال الأسلوب الا أن العكس – وهو صعود الشخصيات الموضيعة – لا يمكن أن يحدث عنده ، اللهم الا فى حالة استثنائية فريدة هى حالة « شيلوك » الذى أوشك أن يقترب من المأساة .

\* \* \*

وإذا انتقلنا الى الأدب الاسبانى فى عصره الذهبى خلال القرنين السادس والسابع عشر وجدناه يقدم لنا تناولا حيويا للواقع يشبه التناول « الايزابيلى » فى خلطه لمستويات الأسلوب ، وفى مقاصده العامة التى تشمل تمثيل الواقع اليومى ، لكن دون أن يعتبر هذا هو هدفه النهائى ، لأنه يتجاوز مجرد الواقع عندما يصر على اضافة صبغة شعرية سامية عليه ، ومع ذلك فيمكن مقارنته بأدب « شكسبير » من بعض الوجوه ، خاصة مايتصل بفصل الأساليب الطبقي : لكنها ستصبح مقارنة محدودة ، اذ أن الكبرياء القومى الاسبانى كان جديرا بأن يعتبر كل فرد اسبانى شخصية ذات أسلوب رفيع ، دون أن يكون ذلك قاصرا على ذوى المحتد النبيل ، بل ان العامل المركزى الهام فى الأدب الاسبانى – وهو الشرف

ومشاكل العرض - كان يتيح الفرصة لكثير من التعقيدات المأساوية حتى بين الفلاحين أنفسهم ، وبهذا الشكل تبرز مسرحيات شعبية ذات طابع مأساوى مثل « نبع أو بيخونا » لمؤلفها « لوبى دى بيجا » و « عمدة سلامية » للكاتب المسرحى « كالديرون دى لا باركا » . وبهذا المعنى فإن الواقعية الاسبانية أكثر شعبية وامتلاء بمضمون الحياة من الواقعية الانجليزية فى نفس العصر ، فهى تعرض لنا عموما جوانب أكثر حيوية من الواقع اليومى ، وبينما نجد فى معظم البلاد الأوربية - خاصة فرنسا - أن الحكم المطلق قد أسكت الشعب بطريقة جعلت من النادر أن نسمع صوته خلال قرنين كاملين كان هذا الشعب فى اسبانيا بالغ الالتصاق بخواصه القومية المميزة مما جعله يظفر بأكبر قدر من الحيوية فى تعبيره الأدبى .

وبالرغم من ذلك يرى « أويرباش » أن الأدب الاسبانى لم يلعب دورا رئيسيا فى مجال غزو الأدب للواقع الحديث ، إذ كان أثره أقل من « شكسبير » و « دانتي » فى هذا الصدد ، وأن كان من المؤكد أنه كان ذا تأثير بالغ على الرومانتيكية التى نبع منها التيار الواقعى الحديث فيما بعد : بيد أن تأثيره فيها تمثل فى اخصاب العناصر الخيالية التى لا ترتبط بالواقع . على أن المؤلف يغفل جانبا هاما فى تأثير الأدب الاسبانى فى صياغة الواقعية سبق أن ألمحنا اليه ، وهو تأثير قصص الشطار أو الصعاليك التى كانت بدورها محاكاة للمقامات العربية فى الاندلس التى كانت حاسمة فى توجيه الادب الاوربى خاصة وجهة واقعية من خلال نموذج الصعلوك الذى قدم رؤية للحياة ملتصقة بالحاجات المادية المباشرة للطبقات الدنيا والوسطى فى حياتهم اليومية .

اما « دون كيشوت » فيرى « أويرباش » أن موضوعها الأساسى ، وهو خروج الشريف الذى اختل عقله من كثرة قراءاته لقصص الفروسية ليحقق النموذج المثالى للفارس الجوال ، كان كافيا لاشعال شرارة الالهام

لدى المؤلف كى يطلق قواه مستعرضا الواقع فى عصره طبقا لما كان ينبغى أن يعرضه تجاه مثل هذا الجنون . وعندما يستحضر هذا المنظر العام فى حدة خياله كان « سرفانتيس » يتمتع روحه كشاعر لما فيه من احكام الصنعة الفنية ولما فيه من هذه الفرحة المحايدة التى يكسبها جنون الفارس عندما يشتبك فى صراع مع الواقع المتمثل فى هذا الاطار العام . ولم يكن يخفى على القارئ أن هذا الجنون ليس بطوليا ولا مثاليا حقيقة وأنه لا يقبل التوافق التام مع الحكمة والانسانية . ومن هنا يرى «أويرياش» أن تفسير جنون « دون كيشوت » بأبعاد رمزية أو مأساوية فيه تحميل للنص بأكثر مما يطيق ولا يتأتى الا من خلال تأويلات تضفى عليه ما لا ينبع بالضرورة من صلبه ، اذ أنه منذ « سيرفانتس » حتى الآن لم يحدث مطلقا أن عاد أحد الى محاولة عرض الواقع اليومى وهو ملفوف بمثل هذه الفرحة الكونية وخال فى نفس الوقت من النقد وعرض المشاكل . ولا ريب أن كثيرا من النقاد يخالفون « أويرياش » فى تقييمه لرائعة الأدب الاسباني ومغزاها العام فى تطور عملية محاكاة الواقع فى الأدب ، ويبرأون من نزعة التحامل المألوفة بين المفكرين الغربيين كلما عرضوا لمشكلة اسبانيا وعطائها الثقافى للقارة الأوروبية .

\* \* \*

واذا عدنا الى الأدب الفرنسى وجدنا أن فن « موليير » يمثل اقصى درجة يمكن أن تصل اليها الواقعية فى اطار الذوق الكلاسيكى الذى بلغ ذروة تطوره فى عصر « لويس الرابع عشر » ، فلم يلتزم بالذوق السائد فى النموذجية النفسية ، بل كان يجنح دائما للعنصر المضحك المبالغ فيه دون أن يقع فى منقطة الغلظة الخشنة ، على أن « موليير » لم تكن لسديه أدنى فكرة عن تمثيل واقعى لحياة الطبقات الشعبية ، مما جعله يعرضها بمقاييس أرستقراطية ، بل باحتقار أحيانا كما رأينا « شيكسبير » ، فجميع ما يضطرب فى مسرحياته من خدامات وفلاحين ، وحتى التجار

والأطباء ليسوا سوى شخوص هزلية ، وشخصيات الخدم - خاصة النساء - هي التي تمثل أحيانا الشعور العام ، لكنها لا تخرج عن إطار الحركة المنزلية للعائلة البرجوازية ، ودورها يشير دائما الى مشاكل السادة لا الى مشاكلها الخاصة ، كما أننا نفتقد لديها أية تطلعات سياسية أو رؤية ذات طابع نقدي اجتماعي أو اقتصادي ، وحتى نقد العادات فلا يتأتى لديها الا من وجهة النظر الأخلاقية المحضة ، بمعنى أن المؤلف يقبل البنية الاجتماعية الموجودة ويفترض بالطبع مشروعيتها وبقاءها الدائم ثم يسخر بعد ذلك من مبالغاتها .

ونتيجة لهذا فإن « موليير » لم يكن حرجا في استخدام بعض عناصر التهريج في ملاحيه الاجتماعية ، لكنه كان يتفادى التحديد الواقعي أو العمق النقدي للموقف الاجتماعي والاقتصادي في العصر الذي تتحرك فيه شخصياته . وعندما كانت واقعيته تتسم ببعض الجدية والخطورة أو الاشكال فإنها تعتمد حينئذ على النزعة النفسية الأخلاقية .

يقول « بوالو » في كتابه « فن الشعر » الذي يعتبر انجيل الكلاسيكية ناقدا « موليير » ادرسوا البلاط واعرفوا المدينة ، فكلاهما يعج دائما بالأمثلة ، وربما كان « موليير » الذي وضع بهما كتاباته قد بلغ المدى المحمود في فنه لو كان أقل صداقة للعمامة ، ولو لم تبالغ شخصياته في حركتها الخشنة المموجة ، وإذا كانت الكوميديا - وهي عدوة الآهات والأنات - لا تسمح في أبياتها بالآلام المأساوية ، فإن فنها لا يتمثل كذلك في الاستحواذ على اعجاب الجماهير بكلمات قدرة منحطة ، إذ أن من الضروري لمثلها أن يمزحوا ، ولكن بطريقة نبيلة » .

فهو إذن يكرس الفصل الحاسم بين ثلاثة مستويات للأسلوب استلها من النماذج القديمة ، على الطريقة الكلاسيكية ، معترفا أولا بالأسلوب الرفيع للمأساة ، ثم بأسلوب الكوميديا الاجتماعية المتوسط الذي يسلى بظرف ويضحك برقة ، ثم الأسلوب « الوضيع » للملاهي

الشعبية الذى يحتقره بصراحة سواء فى لغته غير المهذبة أو فى مواقفه الفجسة ، ولذلك ينحى باللائمة على « موليير » لأنه خلطه بالأسلوب المتوسط .

وعلى ذلك يسود المأساة الكلاسيكية الفرنسية فى القرن السابع عشر الفصل الحاد بين الشخصيات والأحداث المأساوية عن المستوى الأدنى منها .

فحاشية الأمير نفسها يتم اختيارها بعناية ، وتقتصر على الشخصيات الضرورية للحدث من وزراء وأهل ثقة وخدم ، ولا نعثر فيها على أية إشارة للشعب إلا نادرا وبعبارات عامة مبهمة ، كما لا نجد أى أثر لتفاصيل الحياة اليومية من راحة ومأكول ومشرب ولحظة زمنية أو منظر طبيعي ، ولو قدمت شيئا من ذلك غلفته بطبقة لامعة من الأسلوب المنمق الرفيع ، وقد ثارت الرومانتيكية على هذه الظاهرة الكلاسيكية ، ولعل أقوى تعبير عن ذلك يتمثل فى القصيدة التى كتبها « فيكتور هوجو » بعنوان « اجابة على اتهام » والتى يقول فيها : - « هل سمعتم ملكا يتساءل : كم الساعة الآن ؟ » .

هذا الترفع يفصل المأساة عن الأساليب الأخرى ، ويجعل الأمراء والأميرات فيها يندمجون بأسرافى عواطفهم الشخصية التى لا تمس سوى الاعتبار الرفيعة السامية الخالية من كل أثر للعوامل اليومية والامها وخبراتها المتجددة .

ومن المفارقات الدقيقة أن وحدة الزمان والمكان الكلاسيكية لا تؤدى فى رأى « أويرياش » الى التحديد الواقعى للأحداث ، بل على العكس من ذلك ترفع الحدث فوق الزمان والمكان . لأن القارئ أو المشاهد يتولد لديهما انطباع شامل عن مسرح مطلق أو أسطورى لا ينعكس فى الحياة العادية ، ولأنه مرتفع منعزل تضطرب عليه الشخصيات المأساوية منتزعة

من ملابسها العادية التافهة لتتحدث بلغة رفيعة وتعبّر عن عواطف منتقاة صافية ، ولهذا فإن هذه المأساة الكلاسيكية تعرض الحد الأقصى لما وصل اليه فصل الأجناس والأساليب وبعد العنصر المأساوى عن العناصر اليومية الواقعية .

والتصور الذى نقدمه عن الانسان المأساوى وتعبيره اللغوى انما هو نتيجة لتربية جمالية خاصة تبتعد بشدة عن الحياة العادية المتوسطة لعصرها ، تربية تقوم على نظرية لا تأخذ فى اعتبارها الجانب الواقعى ، وانما تردد قيما أخرى مثل الطبيعة والعقل والفهم الانسانى والممكن والمحتمل .

ولم يكن فصل الأساليب والأجناس الكلاسيكى الفرنسى هذا مجرد تقليد أو محاكاة للأقدمين كما زعم علماء الدراسات الانسانية منذ القرن السادس عشر ، اذ أنه تجاوز النموذج القديم وتقول على « أرسطو » وقطع صلاته بالتقاليد المسيحية الشعبية العريقة فى مزج الأساليب ، بل ان امتداد الشخصيات المأساوية وعبادة العواطف الحادة تعتبر مظاهر مضادة للروح المسيحى بالذات .

وقد مارس هذا الأسلوب الفرنسى تأثيرا طافيا على الأدب الأوروبى كله ، ولم تخف وطأته الا تحت معاول الرومانتيكية عندما اختلفت الظروف الاجتماعية والفكرية وبعد مضى فترة طويلة استطاع الأدب فيها أن يكسر القيود التى فرضت عليه ويجمع النغم المأساوى الجاد الخطير بالتفصيلات اليومية الواقعية .

وعندما نصل الى « فولتير » نجد أن الواقع الذى يقدمه قد عرض بطريقة تتلاءم أساسا مع أهدافه ، فاذا كان مما لا شك فيه أننا نعثر فى كثير من أعماله على الواقع اليومى الحى الموزع الألوان فانه يظل غير تام ، بل منقوصا وسطحيا بشكل متعمد بالرغم من جدية أهدافه التعليمية .

وقد يتصل بمستوى الأسلوب فان أعمال عصر التنوير - حتى ما لا

يتميز منها بالسخرية الأصلية كأعمال « فولتير » - تتضمن هبوطا نسبيا فى موقف الانسان ، اذ يختفى منها التمجيد المأساوى للبطل وتفقد المأساة خطورتها ووزنها حتى عند « فولتير » نفسه ، بينما تزدهر أجناس الشعر المتوسطة مثل القصة الشعرية وما يسمى بالملهاة الدامعة ، فلم يكن هذا العصر ينزع الى المستوى الرفيع ، بل كان يبحث عن العناصر الفعمة بالمظرف والأناقة والعاطفة والعقل فى نفس الوقت ، وكلها تتوفر فى الأسلوب المتوسط . على أن « فولتير » كان يتناول أفكاره بجدية وصرامة مما جعله لا يحرم من الطابع المأساوى الرفيع كلية ولهذا لم يفقد صلته بالذوق الكلاسيكى عندما جنح الى الواقعية التى جعلته يتفادى الاستغراق فى المأساة التشخيصية ، وإن لم تزد لديه عن نوع لطيف من الواقعية التى تشبه الرغبة أو الزبد الذى تفور به أفكاره ومبادئه ذات السيطرة المطلقة على أدبه ، ومن هنا يمكن أن نسمى واقعيته تبسيطية فكرية تعليمية .

\* \* \*

وقد كتب « شيلير » وهو شاب فى نهاية القرن الثامن عشر قطعة مسرحية عنوانها « الموسيقار ميلير » يوليها « أويرباش » أهمية خاصة كنموذج للادب الألمانى وارهاصاته الواقعية ، اذ يعرض فيها المؤلف موقف « ميلير » وأسرته بطريقة مأساوية واقعية فى نفس الوقت ، على أن الجديد فى هذه الواقعية المأساوية البرجوازية أنها لم تقتصر على التقاط الرغبة السطحية للحياة الاجتماعية فى صياغة مصير فردى أو مأساوى مفعم بالشجن الشخصى ، وإنما حركت كل الأعماق السياسية والاجتماعية للعصر الى الدرجة التى يمكن أن نقول فيها أننا أمام أول محاولة لتجسيم الواقع التاريخى فى مصير خاص ، فلكى نفهم قدر البطلة الفردى لابد من ادراك أعماق البنية الاجتماعية بأكملها ، بالرغم من أن نوايا المؤلف السياسية المباشرة قد اضعفت أحيانا عمقه الواقعى بشكل واضح .

ويلاحظ « أويرباش » أن « شيلير » نفسه والأدب الألماني عموما فى تطوره قد انحرفا فيما بعد عن هذه الواقعية المعاصرة التى نجحت فى مزج الأساليب بحيوية شديدة وقدمت العوامل السياسية والاقتصادية المحددة بطريقة حية .

ولم يعد ظهور مزج الأساليب هذا - بعد أن أعطاه « شيكسبير » دفعة قوية متحمسة - الا فى الموضوعات التاريخية أو الشعرية الخيالية ، فاذا مس المنطقة الواقعية ظل محصورا فى إطار شخصى ضيق .

على أن طريقة تناول حياة الانسان والمجتمع البشرى تظل فى أعماقها واحدة سواء كان الأمر يتصل بالماضى أو الحاضر طبقا لمبادئ الواقعية كما أسلفنا ، وأى تعديل فى تناول التاريخ لابد وأن يؤدى الى إعادة تقييم الظروف الحاضرة ، وعندما يعترف الانسان بأنه لا ينبغى أن يحكم على العصور والمجتمعات طبقا لتصور مطلق مسبق وانما حسب العوامل المحددة التى تشمل بالاضافة الى الظروف الطبيعية من أرض ومناخ وامكانات مادية أخرى الاعتبارات الروحية والتاريخية ، وعندما نوقظ بهذه الصورة فعالية القوى التاريخية الحيوية وعدم قابليتها لتكرار الظواهر الآلى ، نظرا لحركتها الداخلية الدائبة ، وعندما نصل الى فهم وحدة العصور التاريخية العضوية مع ما يتميز به كل عصر من خصائص وعندما يسود الاقتناع بأنه يستحيل ادراك مغزى الأحداث كاملا عن طريق المعارف المجردة العامة ، وأنه لذلك لا ينبغى البحث عن المادة اللازمة بالتحقيق فى الآفاق الاجتماعية العليا والأعمال العامة فحسب ، وانما بالبحث أيضا فى الفن والاقتصاد والثقافة المادية والروحية ، خاصة فى أعماق الحياة اليومية الشعبية حيث يمكن التقاط العناصر الخاصة المتحركة ذات المدلول الانسانى العام - عندئذ فحسب يمكننا أن ننتظر التجسيم الواقعى الحقيقى الحى للقوى المحركة للمجتمع ، وبهذا



نجد أن قطعة من التاريخ تقدم في أعماقها اليومية بنية داخلية شاملة يتمثل فيها أصل الظاهرة واتجاهها الذي تسلكه في التطور .

ومن المعروف في الدراسات الانسانية أن هذا المبدأ التاريخي الهام قد نما أساسا في ألمانيا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، وتبلور خاصة على يد « جوته » ، وإذا كان الذي يعيننا الآن هو التجسيم الواقعي الذي يعد هذا المبدأ التاريخي روحه ولبه فإنه من الضروري أن نشير الى أن كثيرا من الأسباب قد حالت دون ازدهار الواقعية العميقة نتيجة لنمو هذا المبدأ في ألمانيا ، ولعل من أهمها الظروف التي كانت سائدة عندئذ في التركيب الطبقي الاجتماعي وارتباطات كبار الكتاب به ، والطابع الاقليمي الضيق الذي سيطر عليهم مما حال دون الرؤية الشاملة للواقع العريض ، وجنح بهم الى التعمق في الخصائص المحلية والعكوف على النفس لاجترارها دون استشراف الآفاق العالمية الموضوعية للواقعية .

\* \* \*

ولكن الأدب الذي اتجه في تطوره نحو تحقيق هذا المبدأ التاريخي كان هو الأدب الفرنسي الذي سار في طريق الواقعية الصحيح منذ أخذت قاعدة الفصل بين الأساليب الكلاسيكية في التراخي أواخر القرن الثامن عشر ، وتكفل « ديدرو » بتبني أسلوب متوسط من الوجهتين النظرية والعملية وان لم يخل من طابع عاطفي برجوازي .

وتطورت الفكرة على يد « روسو » الذي استطاع بقدرته على إعطاء بعد جديد للفردية أن يتعمق في البناء الاجتماعي والواقع التاريخي ، وإن كان تركيزه على الحق الطبيعي أبعد الى حد كبير عن تناول الحياة اليومية الواقعية المباشرة التي لم يمسهما بعمق الا من خلال « اعترافاته » ذات الأسلوب المحاكى الصادق للوجود الانساني ، على أن أهم اضافاته في هذا الصدد قد ترتبت على نظرية « العقد الاجتماعي » حيث أخذ يقارن بين الحياة التاريخية السياسية الواقعية من جانب والنموذج المثالي

النظري من جانب آخر ، مما أدخل لأول مرة فكرة « تناول الواقع على أنه مشكلة » تحتاج للتحليل والحل ، وبهذا برز الواقع التاريخي بشكل محدد كما لم يبرز من قبل .

وقد خطت الرومانتيكية فى النصف الأول من القرن التاسع عشر - خاصة فى فرنسا - الخطوة الحاسمة الأخيرة فى مزج الأساليب حيث اتضح لدى « فيكتور هوجو » ورفاقه التناقض البارز مع الطريقة الكلاسيكية فى تناول الموضوعات والأساليب الأدبية ، والنزعة الحادة الى مزجها وخلط عناصرها الرفيعة بالخشنة ، ولكن هذا الخلط ظل محصورا فى نطاق التعارض المطلق بين طرفى النقيض دون أن يأخذ فى اعتباره الواقع الانسانى الحى ، وجاء « بلزاك » ليأخذ على عاتقه عرض الحياة المعاصرة له فى جميع أبعادها الاجتماعية والتاريخية والانسانية ، كما سبق أن أوضحنا من قبل - وبهذا أصبح بحق مؤسس الواقعية الكبرى فى الأدب الأوروبى الحديث وصاحب منهجها الأدبى .

\* \* \*

ويختم المؤلف دراسته برصد الخواص المميزة لواقعية ما بين الحربين فى الأدب الأوروبى ، فيرى أنه من الممكن ايجازها فى قضيتين أساسيتين هما الزمن وتيار الوعى .

فقد أخذ الكتاب يبحثون عن وسائل جديدة لتقديم الواقع فى أبعاده المختلفة ، لا من وجهة النظر الموضوعية فحسب ، وإنما من المنظور الذاتى أيضا ، فوقعوا فى فترة ما بين الحربين على أدوات فنية جديدة مثل تيار الوعى الذى يعكس حركية الضمير الخاص فى عناقه للوجود ، والتوزيع الزمنى الذى يند عن الحرفية التاريخية ليسلط على الواقع ضوءا جديدا متغيرا فى مستوياته المتعددة . تاركا وراءه الفكرة القديمة عن « وجهة النظر » التى كانت تتمثل فى الملاحظة والمراقبة والتعليق ، باحثا عن رؤية أشد خصوبة وحداث . وتعددت التيارات التى تدفقت فى هذا الاتجاه

وسلك بعضها طريق عرض الواقع فى تخلخله وتفككه لينتهى الى تفسير أعمق وأثرى له .

ومن هنا يحدد المؤلف أهم ملامح الواقعية فى هذه الفترة الأخيرة بأنها جنوح الى تمثيل تكاثر الضمائر الشخصية فى تيار الوعى وتعدد المستويات الزمنية ، وتخلخل الروابط بين الأحداث الخارجية نتيجة لاختلاف مناطق الرصد أو وجهات النظر فى التحقق من صدق هذه الأحداث ، وكلها عوامل شديدة الارتباط والتماسك فيما بينها ، كما أنها تهدف فى مجموعها الى اثراء الرؤية الواقعية بتجارب فنية وحيوية جديدة تضعها فى مستوى العصر الحديث .

وأذا كان جهد أويرباش « الجبار فى إعادة تقييم الأدب الأوروبى من خلال المنظور الواقعى قد لقى التقدير والاحترام من جميع الدارسين باستثناء أعداء الواقعية التقليديين ، خاصة « ويليك » الذى يرى أن المؤلف قد حاول التوفيق بين تصورين مختلفين للواقعية : أحدهما يمكن تسميته بالتصور الوجودى ، اذ يحلل اكتشافات الواقع المعذب فى اللحظات الحاسمة الكبرى من خلال مواقف متطرفة ، كموقف « ابراهيم » فى استعداداته للتضحية بابنه طبقا للعهد القديم الذى حلل « أويرباش » بعض نصوصه ، وموقف « مدام دى شاتيل » التى قررت حسب نص أدبى فرنسى قديم عدم انقاذ ابنها من مشنقة الأعداء حفاظا على كرامة زوجها النبيل . والمفهوم الثانى للواقعية هو التصور الفرنسى خلال القرن التاسع عشر والذى يصدده المؤلف بأنه « وصف الواقع المعاصر المنغمس فى تيار التاريخ الموضوعى المتحرك » .

ويرى « ويليك » أن هناك تناقضا بين التصورين الوجودى والتاريخى، اذ أن الوجودية ترى الانسان بتوحده وعريه كأنا غير تاريخى ، والمذهب الوجودى نفسه يبدأ « بكير كجارد » الذى لم تكن فلسفته سوى اعتراض ضخم على « هيجل » رائد التاريخية ، ويخلص « ويليك » من ذلك الى

محاولة تحديد مفهوم الواقعية عند « أويرباش » فلا يجد الا ملامح سلبية بحثة ان أنها لا ينبغي أن تكون تعليمية ولا أخلاقية ولا غزلية ولا كوميدية .  
والواقع أن هذا النقد يتعمد اغفال أمر جوهرى هو أن « أويرباش » نفسه قد رفض منذ البداية التحديد الأيديولوجى لمفهوم مسبق للواقعية تفاديا للدخول فى جدل نظرى عقيم ، ثم أخذ يبني تصوره لا على أساس مواقف وجودية متأزمة وانما على محور مركزى هو محاكاة الأدب للحياة كبناء جمالى يعكس أبنية اجتماعية متحركة تاريخية ، وقد اختار محكا لهذا الانعكاس نظرية فصل الأساليب والأجناس الأدبية شارحا كيفية تولدها وتطورها وصلاحياتها القياسية فى اختبار قرب الأدب أو بعده عن التمثيل الواقعى للحياة ، ولم يكتف بتضمين دراساته هذه الفكرة الجوهرية بل عمد الى بلورتها نظريا فى خاتمة كتابه دفعا لأية شبهة أو غموض .

\* \* \*

وقد ثبت لديه أن الواقعية الفرنسية - كما بدأت فى التبلور فى منتصف القرن الماضى - قد تخلت نهائيا عن هذه النظرية ونتائجها الجمالية بأن وضعت مزج الأساليب الرفيعة و « الوضيعة » الذى نادى به الرومانتيكيون فى خدمة محاكاة الواقع وتقديمه فى جميع أبعاده اليومية والتاريخية المشكلة ، بل والمأساوية أيضا ، من خلال شخصيات عادية عملية ، وإذا كان هذا التصور يعد القمة التى وصلت اليها الآداب الحديثة فى تطورها الذى استغرق قرونا فانه لا يعتبر نهاية المطاف ، بل يفسح الطريق لتجارب أخرى فى تصور الواقع المتغير والتقاطه دائما بالأساليب الفنية التى تناسبه .

كما ثبت لديه أن هذه الثورة التى أعلنتها الرومانتيكية وحققته الواقعية على نظرية فصل الأساليب والأجناس لم تكن الأولى فى تاريخ الأدب الأوروبى ، وأن هذه النظرية نفسها كانت من صنع أنصار المحاكاة

الحرفية الملفقة للأدب القديم فى القرنين السادس والسابع عشر ، أى من صنع الكلاسيكية المحدثه .

أما خلال العصور الوسطى وعصر النهضة فقد كانت هناك صيغ واقعية جادة فى الأدب والشعر والرسم ، اذ لم تكن لقاعدة فصل الأساليب قيمة عالية . ومهما اختلفت واقعية العصور الوسطى عن الواقعية الحديثة فانهما يتفقان فى هذا الجانب . وقد أولى « أويرباش » اهتماما كبيرا بدراسة الطريقة التى تولد بها هذا التصور الواقعى فى العصور الوسطى ، والدور الذى لعبته الثقافة المسيحية فى هذا الصدد عندما مزجت مأساة المسيح بالحياة اليومية الواقعية فى وحدة كسرت بعنف حواجز الأساليب المصطنعة .

\* \* \*

ولعل هذا الجانب الأخير يوحى لبعض الباحثين عندنا بلون من الدراسات النظرية التى تتبع بالتحليل التاريخى والفنى الدقيق أثر القرآن الكريم فى تكوين النسيج اللغوى والمجازى والفكرى والخيالى للأدب العربى ، وفعاليته الحاسمة فى توجيه الأساليب والصيغ الأدبية ، وتشكيله لفن القصة على أسس جمالية محددة ، وتؤدى الى معرفة الأسباب العميقة لتصور تطور الأجناس الموضوعية فى الأدب العربى المحافظ مع ازدهارها وتنوعها فى الآداب الشعبية التى لم تصدر عن روح أقل اعتزازا بالقيم الدينية وان كانت أكبر قدرة على الإبداع والابتعاد عن النفاق الرسمى الذى أسهم فى تجميد الحركة الأدبية .



## أمريكا اللاتينية والواقعية السحرية

تشير الدراسات النقدية الفلسفية لصفوة كتاب وأدباء أمريكا اللاتينية الى أن الواقعية بمفهومها الغربى التقليدى وفيما الجمالية التى سبق لنا عرضها قد مرت فى هذه القارة الشابة التى تشبهنا الى حد بعيد ثقافيا وأيديولوجيا بأزمة كبرى انشقت على أثرها الى تيارين أساسيين :- أحدهما التيار الطبيعى الذى يقتفى أثر « زولا » التجريبي الوثائقي فى جانبه النظرى • والثانى أخذ يحدث عن صيغة واقعية خاصة به ، حتى اهتدى بفطرته وبوحى من أصوله الانسانية والثقافية والاجتماعية الى شكل جديد من أشكال الواقعية ، قد يبدو متناقضا معها للوهلة الأولى، ولكنه فى حقيقة الأمر اثرء لمفهومها العادى وادخال لعنصر جدلى فى تركيبها ، وتأكيد لعوامل حقيقية فعالة فى بنيتها وهو « الواقعية السحرية » التى سنعرض لها فى هذه الصفحات •

وإذا كانت القصة هى الجنس الأدبى الذى تطور بسرعة مذهلة فى أدب أمريكا اللاتينية ، بالرغم من أن السلطات الاسبانية المحتلة كانت قد أصدرت عقب اكتشاف القارة الجديدة مرسوما « بتحريم » القصة حتى تقطع الطريق على نمو الخيال المغرق واختلاط الواقع بالخرافة وتضمن انصراف الناس الى التبشير الدينى المسيحى بين الهنود الأصليين، فإنه مما لا يخلو من المعنى أن جنس القصة بالذات هو الذى « انفجر » - على حد التعبير الحرفى الشائع بين النقاد الآن - فى الأوساط الأدبية لتمثل - ربما لأول مرة - الغزو الأدبى المضاد الذى يصدر من منطقة تنتمى الى ما يسمى بالعالم الثالث ، فيغمر الأسواق الأوربية والأمريكية الشمالية ، لا كنوع من الطرائف الغريبة التى لم تخل منها يوما هذه الأسواق ، وإنما كفتح حقيقى فى ميدان الأدب العالمى وتيار شاب يتدفق

منه دم طازج ساخن يبعث الحياة فى أدب يبدو أنه كان على وشك الجفاف والشيخوخة .

\* \* \*

ر قبل أن ندرس معالم هذا القناع « الواقعى » الجديد فى القصة ينبغى أن نلقى نظرة سريعة على الشعر ، فنجد أن كبار الشعراء فى أمريكا اللاتينية - وقد توج ثلاثة منهم بجائزة « نوبل » - قد جهدوا فى خلق عالم خالص الخيال واكتشاف واقع آخر غير الواقع العادى الملموس يمتد فى أعماق الأرض كالجذور غير المرئية التى ينبت منها هذا العالم الحسى الواضح ، وإذا كان الشعر بطبيعته ينزع الى الصور الجمالية الرمزية المركزة فانه فى أمريكا اللاتينية يكاد يعود الى منبع واحد هو « الأسطورة » باعتبارها مجمع الرموز ومجلاها معا ، إذ أن الأسطورة تركّز الفكرة فى مجموعة من الصور المرتبطة التى يستطيع القارئ أن يستخلص منها نتائجها الأخيرة عندما يصل الى مشارف أقصى ما يمكن أن يقال ، على ضفاف معانى الكلمات قبل أن تقع فى هوة الصمت

وإذا هجر أحد هؤلاء الشعراء الأسطورة لم يحترق بوهج الواقع اللافت المباشر بل احتفى بظل فنى آخر هو « الحلم » كما هو الحال عند « نيرودا » الشاعر الذى أصبح هو نفسه عقب مصرعه دفاعا عن الثورة فى « شيلى » أسطورة أخرى مثل « جيفارا » و « اليندى » . وقد كان من المتوقع من « نيرودا » أن يتخذ موقفا مذهبيا متعصبا لا للواقعية على عمومها فحسب ، وإنما للواقعية الاشتراكية على وجه الخصوص نظرا لعمق التزاماته الأيديولوجية والسياسية المباشرة ، ولكنه فى إحدى تحليلاته المطولة الأخيرة (١) أعلن أنه إذا كان يؤمن بأن الواقع لا بد وأن



يكون العنصر الحاسم فى تشكيل الرؤية الأدبية الا أنه فى نفس الوقت يرفض الواقعية كمذهب ، ويرى - عن اقتناع - بأن الرمزية - لم تفقد أهميتها وضرورتها منذ نشأت فى الأدب الفرنسى حتى الآن ، لأن الرمز أحد قواعد الابداع الشعري ، وإن كانت الرمزية بدورها كمذهب قد أصبحت - على حد تعبيره الموفق - مقبرة كبرى للرموز . وبهذا يضع « نيرودا » نفسه ضد فكرة المذهب عموما ، ويرى أن الواقعية تمثل جزءا حيويا فى الرؤية الخلاقة ، ولكنها « كوصفة فنية » لم تثمر سوى تشويهاات غريبة للواقع ، كما انتهت الرمزية الى استرخااص الأحلام . وبهذا يظل الواقع والرمز أجزاء لا تنفصم عن حركة النمو الأدبي الخصبة حيث يختلطان ويمتزجان فى كثير من المستويات ، أما الشعارات المذهبية فلا تمثل سوى أشباح فترة أدبية ماضية ، والاحتماء بها يعنى فقدان الثقة فى عملية التطور الخلاق نفسها ، كما يعتقد « نيرودا » أن الحركات الفنية والموسيقية لها حياتها الخاصة ، تنمو وتثمر ثم تتحلل وتتلاشى ، وليس هناك أى ضرورة لمقاومة حركة ثقافية ما ، لأنها دائما تحتوى على بذرة نضجها وموتها معا . وعلى هذا فإنه يرى أن الواقعية باعتبارها مدرسة ضخمة قد ارتبطت شكليا بخارج الحياة الانسانية فى الأدب والفنون التشكيلية ، وقد انتهت بعد أن أثمرت بعض الأعمال الكبرى التى لم تخل من مظاهر القبح والهبوط ، ويتفادى « نيرودا » بلباقة شديدة التعرض لتقييم محاولة البعث الاشتراكية لها ، ويؤكد أن الأدب لا يد وأن يكون تجربة شخصية عميقة تستغرق أبعاد الزمن والواقع والحلم ، حيث ينبغى أن نترك لهذه المواد أن تأخذ موقعها الحقيقى وتتبادل أدوارها طبقا لحاجات الفنان الداخلية الحميمة من جانب ولضرورات العصر الذى يعيشه من جانب آخر .

\* \* \*

هذا النقد النظرى للواقعية يأتى كل إنتاج « نيرودا » وغيره من

شعراء أمريكا اللاتينية لتأكيد ، وبهذا فإن ما نطلق عليه التنوعات الإقليمية ليس فى حقيقة الأمر - وفى أسعد حالاته - سوى نقد خصب يتدارك الجوانب التى أغفلتها المبادئ الأولى ويثريها بالعناصر المحلية الخاصة بكل اقليم .

ونعود الى المظاهر الفنية الأخرى فى أمريكا اللاتينية فنجد أنه اذا كانت الواقعية - مع تأويلاتها المتعددة - هى المذهب السائد فيها خلال القرن الحالى فانها تستجيب لتصور أصيل خاص بها نستطيع أن نلمس مظاهره فى جوانب كثيرة ، ابتداء من فن الرسم الحائطي الضخم الذى تزعمه كل من « ريبيرا » و « اسكيروس » فى « المكسيك » الى قصص الثورة المكسيكية ، والمسرح الطبيعى الأجنثنى ، وان كان العصب الرئيسى أو العمود الفقرى لأدب أمريكا اللاتينية عموما يتمثل فى لون خاص بها هو الذى يحدث عن واقع آخر يكمن خلف هذا الواقع الظاهرى الملموس دون أن يغفله أو يسقطه من حسابه ، بل يصبغه بصبغة مميزة لهذه المنطقة بالذات كانت جديرة بما يصب فيها من ثقافة جماعية متعددة الروافد - من هندية وأوربية وأفريقية - بأن تعثر على صبغتها الخاصة الأصيلة (١) .

وإذا كان الخيال الخلاق فى أى أدب يعتمد على العناصر الواقعية التى يتغذى من أشكالها المحددة حتى يصبح تحويلا وظيفيا لصورتها يتميز بالخواص الشخصية لكل كاتب أو شاعر ، فإن الأمر المميز لأدب أمريكا اللاتينية يذهب الى أبعد من مجرد الاستخدام العادى للمواد المحددة فى إبداع الصور الفنية ، إذ أنها تندفع فى مجال الاغراق الخيالى حتى تخرج عن نطاق خصائص الواقع الملموس لتجسيم مواجهة الانسان للظروف المحيطة به ، فهذه الآداب فى جوهرها لا تكتفى بالتحليلات

(١) انظر : Xirau, Ramon, America Latina en su Literatura, Mexico, 1974, P. 184.

الخيالية التى تنتهى الى تحويل الواقع وتحليله لعلاقات غير عادية ولا مألوقة ، ولكنها تعثر فى نفس هذا الواقع على أشكال تبدو كما لو كانت حلما لا يمت بأى صلة للعنصر العادى المألوف ، وبهذا تعمل على أن يعيش الخيال المغرق « أو الفانتازيا » فى الواقع نفسه ، فتكمل لها الدورة الخيالية ، وتكون عالما جديدا ترقد فى داخله المظاهر الموضوعية للواقع جنبا الى جنب مع لب الأسطورة الخرافية .

ولا شك أن لهذا صلة حميمة بطبيعة الحياة فى تلك المنطقة من العالم ومعطياتها الطبيعية والانسانية ، وعندما لمس « بريتون » مؤسس السيرىالية هذا الجانب قال : أن ما نادت به أوربا بعد الحرب العالمية الأولى كمذهب نظرى مستحدث فى الأدب يعيشه الانسان العادى فى المكسيك أو البيرو منذ مئات السنين فى حياته اليومية .

واذا كان « ليفى ستراوس » أكبر ناقد « أنثروبولوجى » معاصر يميز فى دراساته لما يسمى بالفكر البدائى بين عاملين أساسيين هما الدين والأسطورة ، على اعتبار أن الأول هو « أنسنة القوانين الطبيعية » بينما تهدف الأسطورة الى « تأكيد طبيعية الأعمال الانسانية » (١) فان مفتاح أدب أمريكا اللاتينية يتمثل على وجه التحديد فى التفسير الأسطورى الذى يعيش الواقع التاريخى باختراعه كل يوم واكتشاف أبعاده باستمرار ، ولا ينبغى لهذا أن تفصل الأسطورة عن الواقع إذ أنها كما يقول أحد كبار النقاد « اشترك دائم فى ميدانه وانفتاح على الوعى به ، وقد ظلت دائما على هذه الضفة اللصيقة بالانسان مقابل ما وراء الطبيعة الذى يقع على الضفة الأخرى ، وبهذا فان الأسطورية الحقيقية شافية للانسان وموثقة لروابطه مع عالمه » (٢) .

(١) أنظر : Strauss, Levi, El Pensamiento salvaje. Trad. Mexico, 1975, p. 17.

(٢) أنظر : Jesi, Furio, Literatura y mito. Trad. Barcelona, 1972, p. 57.

وقد كانت أمريكا - حتى من قبل أن تكتشف - مرتعا خصبا لأشكال خيالية نبتت من أرضها الآهلة بالسحر والأساطير والمعتقدات الخرافية التى تعكس طريقة شعوبها الخاصة فى تفسير الأحداث والظواهر ، وبالرغم من أن هذه الرؤية للواقع تتجاوز النطاق الأدبى فإن القصة على وجه الخصوص قد التقطت أهم مظاهرها التى أسماها النقد « بالواقعية السحرية » . وقد قام بعض الكتاب فى مرحلة متقدمة من التطور الثقافى فى أمريكا اللاتينية بتبنى تسمية أخرى تعكس قوة الخيال لدى شعوب هذه المنطقة إذ أطلقوا عليها « الواقعية الخيالية » ولا مناص من أن يكون هناك نوع من التداخل بين المصطلحين ، الا أنه يمكن التمييز بينهما بدقة اذا خصصنا المصطلح الأول للأعمال الأدبية التى تعبر عن رؤية كونية سحرية للعالم ، رؤية لا تاريخية تنمى فيها الحدود بين الأحياء والجماد ، أو بين الثقافة والطبيعة ، حيث تكتسب الأشياء والظواهر خواصا وقدرات مميزة ، وحيث نشاهد جانبا من هذا الواقع السابق على مبادئ العقل والمنطق وقوانين السببية .

بينما نجد أن « الواقعية الخيالية » تنبع داخل رؤية معقولة علمية للعالم ، وتعود الى جهد شخصى للفرد الذى يوظف خياله بحثا عن أفضل الوسائل الواعية للتعبير عن نفسه وكشف الواقع الذى تتلقاه حواسه ، مما يعتبر وثيق الصلة بالمعرفة المنطقية والقلق الميتافيزيقى معا .

على أن ما يعيننا هنا انما هو وظيفة الأسطورة كأسلوب لفهم الواقع والحياة ، وفى نفس الوقت كطريقة لاكتشافه وتأويله فى الأدب ، ولعل من المناسب فى هذا الصدد أن نشير الى بعض العناصر الأساسية فى آراء عالمين كبيرين حول وظيفة الأسطورة ، هما « يانج » و « الياد » ، ان يرى كلاهما أن العنصر الأسطورى يختلف جوهريا عن العنصر التاريخى وعن الأحداث التى تقع فى خط متسلسل لا عودة فيه ، لأنه خروج من التاريخ وعودة الى الوقائع الأساسية بطريقة تهدف الى اكتشاف

بنيته العميقة الدائمة فى الحياة والكائنات • وإذا كان الانسان البدائى يعيش فى الأسطورة فإن حياته ومماته وما يبتلى به من حرب وجوع وعمل قابل دائما للمراجعة عندما يتكرر فى لون من المرونة التى يتسم بها مصيره • أما الانسان الحديث - التاريخى أساسا - فإنه يحتاج الى خلق الأساطير والاعتماد عليها كى يعطى معنى لوجوده ويقاوم من خلالها الحتمية التاريخية ويتجاوزها ، لذلك يحول المدن والأحداث والأشياء المادية والمعنوية - وحتى أحلامه وخیالاته - الى أساطير لها وظيفة مشتركة هى إيقاف عجلة الزمن •

\* \* \*

ومن هنا لابد من إبراز هذا الجانب وتحليل موقف الانسان الحديث من الزمن حتى ننفذ الى فهم أقنعة سلوكه الأسطورى ، ويرى بعض كتاب أمريكا اللاتينية أن كلا من الشعر والأسطورة يتلاقيان فى أضفائهما على الزمن مرتبة خاصة تجعل الماضى مستقبلا دائما وقابلا لأن يكون حاضرا فى جميع الأوقات ، ومن هذه الوجهة فإن الفنان الكبير - كما يقول « الياد » - يعيد صنع العالم عندما يحاول رؤيته كما لو لم يكن هناك زمن ولا تاريخ ، وبهذا يكاد يشبه الانسان البدائى (١) • ولا يقتصر العنصر الأسطورى فى الأدب على الجانب الابداعى فحسب ، بل يشمل أيضا القراءة ، إذ أنها تؤدى الى قطع العلاقة بما يحدث والهروب من الزمن وتكاد تحول الأحداث والأماكن والأشخاص الى نماذج ثابتة أو أبنية تتعالى على الواقع المباشر •

\* \* \*

على أن الطابع الأسطورى لأدب أمريكا اللاتينية لا يمكن أن يعهد دليلا على بدائيته ، بل على العكس من ذلك يعتبر دليلا على نضجه وتقدمه

---

(١) انظر : Valdiviesa, Jaime, Realidad y Ficción en Latino-America, Mexico, 1975, p. 68.

لأن الأسطورة - كما يرى « توماس مان » - أساس الحياة وهيكل الوجود اللازمى ، والصيغة المقدسة التى تنساب فيها الحياة عندما تسير وراء خطوط اللاشعور . واليوم الذى يكتسب فيه الكاتب عادة النظر الى الحياة بطريقة أسطورية نموذجية فان قدراته الفنية تتسع بشكل ملحوظ ، كما تقوى ملكاته على التلقى والاحساس ، فاذا أهمل هذا الجانب لم يكتسب تلك القدرة الا فى مرحلة متأخرة ، لأنه « اذا كانت الأسطورة تمثل فى تاريخ الانسانية مرحلة بدائية مبكرة فانها تمثل فى حياة الفرد المبدع مرحلة ناضجة متأخرة » (١) ، وبهذا فان الدليل على نضج الأدب فى أمريكا اللاتينية الآن هو اكتشافه لقيمه الأسطورية وتوظيفه لها لاكتساب طابع العالمية فى موضوعاته وشخصياته بما ينعكس فيه من حصيلة ثقافية حية ولا زمنية معا تجعله يعيد خلق الواقع المعاش كأسطورة مجسمة .

وعندما يقول بعض الباحثين ان أمريكا اللاتينية ليس لها تاريخ وأنها وجدت كشيء لا كشخص فانهم يشيرون بذلك الى خاصية هامة هى عدم تاريخيتها والطابع الأسطورى للأحداث فيها ، ان أنه لم يعرف سكانها من الهنود الأصليين ولا غزاتها الاسبان التاريخ المتقدم المضطرب ، فكان الأولون يعيشون فى زمن يعتمد على الدورات المتكررة التى تعود فيها الأحداث الطبيعية والاجتماعية للوقوع بشكل حتمى جبرى ، بينما كان الاسبان ايضا مرتبطين بالتصور اللاهوتى للزمن المسيحى الثابت فى العصور الوسطى ، وكلا التصورين يرقد فى أعماق وجدان شعوب أمريكا اللاتينية وكيف نظرتها للواقع . والذين عاشوا هناك وسألوا فلاحا ما عن مكان معين فأجابهم بأنه بعد قليل ثم قطعوا مسافات شاسعة قبل أن يصلوا اليه أدركوا أن هذا الفلاح لم يكن يكذب عليهم ، ولكن تصوره للمكان والزمان يختلف جوهريا عن تصورنا . والقرب والبعد لا حساب

له عنده ، والذين شهدوا احتفال الانسان هناك بالموت ومعاشته للأرواح والطابع الفنى الذى يضيفه على هذه المعيشة والحس التشكيلى العميق فى تصويره لشعائرها يدركون أيضا أن الأسطورة جزء من وجود هؤلاء الناس فى حياتهم وموتهم وأن الخيال الذى يجسمها فى أشياء واقعية ليس موهبة قاصرة على الفنانين وإنما هو أعدل الأشياء قسمة بين سكان هذه المنطقة من العالم .

\* \* \*

ومنذ أن كانت أمريكا اللاتينية مستعمرة أوربية ومجتمعاتها تعيش ثنائية واضحة ، حيث تقوم فى إحدى الجوانب حياة برجوازية لها ثقافتها الخاصة وأشكال وجودها المميزة التى كانت تشبه أوربا فى بداية الأمر ثم أصبحت تستلهم نماذج الحياة فى الولايات المتحدة الأمريكية فيما بعد ، كما أن لها أساطيرها وشعاراتها التى تستهدف الإبقاء على الأرضاع الراهنة ، وفى جانب آخر تقوم حياة الشعوب البائسة المكونة من هنود وسود ومولدين بتقاليدهم الخاصة وسحرهم وأساطيرهم ، يعيشون خارج التاريخ تحكمهم روح أخرى لا تكاد تمت بصلة لمن يعيشونهم فى الحدود الجغرافية .

وقد تولى الضمير القومى الناشئ خلق الظروف المناسبة للاندماج الثقافى للقضاء على هذا الوضع الذى ينظر فيه المواطن الى غيره بعين السائح الغريب ، ونتيجة لذلك ازدهرت الفنون الشعبية التى تعبر عن روح أمريكا اللاتينية الأصيل ، وتعزز الثقة بتراثها الوجدانى الذى اكتسب قيمة عالمية تتزايد من يوم لآخر ، وترتب على هذا أيضا أن أصبح المذهب الأدبى الذى يطمح الى التعبير عن أعماق ضمير القارة الشابة هو رؤية خاصة للواقعية تصبغها بصبغة قومية مميزة هى الصبغة السحرية .

\* \* \*

وقد جهد بعض النقاد فى تحويل بعض مبادئ الواقعية الجمالية لتتسع لهذا التأويل الجديد ، ومن ذلك حديثهم عن نظرية الانعكاس التى لا ينبغى أن تصدر عن ضمير سلبى ، بل لابد وأن تكيف الواقع عندما تتكيف به ، ومن هنا يفضلون الحديث عن « مرآة » الواقعية بدلا من الانعكاس ، وذلك ليتمكنوا - على حد تعبير أحدهم - من استخدام أنواع مختلفة من المرائى ، بعضها صاف مسطح والآخر مقعر أو محدب ، مما يعطى للأشياء المنعكسة أوضاعا وأشكالا مختلفة ، ويدع المجال مفتوحا لنوع آخر من العدسات التى تركز الضوء أو توزع الذبذبات ، ولتلك المرائى السحرية التى تعكس الأشياء الحاملة والمناظر الخارقة للعادة والأحداث الخيالية أو المهنية فى ضمير الجماعة السحيق (١) .

\* \* \*

ويتضح من قراءة مذكرات « كريستوف كولومبس » أنه جاء للقارة الجديدة بخيال مفعم بالأساطير ، وأن عقله كان على أتم استعداد للعثور على جوانب سحرية غريبة فى الواقع الذى يلقاه ، وبهذا أصبحت أمريكا عنده تجسيما للأسطورة وتحقيقا للخيال الغريب ، ومن هنا يظهر فى مذكراته كثير من عرائس البحر « والأمازونات » أو النساء المحاربات والبشر الذين يحملون رعوس كلاب وذيلوها ويمشون على أيديهم وأرجلهم معا ، أما الطبيعة فقد كانت مسحورة أيضا بالنسبة له ولا يمكن وصفها الا على هذا الأساس (٢) .

وبذلك فان القارة الجديدة منذ أن اكتشفت وهى تمثل فى خيال الأوربي عالم الغرائب العجيب ، أو « العالم الطفل » كما أطلق عليها ،

(١) انظر : Garasa, Leocadio, El Quehacer Literario, Buenos Aires, 1962.

(٢) انظر : Verdugo, Iber El Caracter de La Litertura Hispano-americana, Guatemala, 1968, p. 36.



ولهذا سرعان ما قرنها بالشرق الذى لم يتجاوز فى خياله - خاصة فى عصر التنوير - هذا النطاق .

ولعل النموذج الناطق بذلك هو « فولتير » الذى كتب عن أمريكا كثيرا من القصص والمسرحيات مثل « الأمريكيون » و « السانج » و « الزيرا » ، على أن هذه المسرحية الأخيرة كان قد سبق له أن تناولها بعنوان قريب من ذلك هو « زايد » وعالج فيها أحداثا تدور فى القدس بين العناصر العربية والتركية ابان الحروب الصليبية ، ثم لم يلبث أن نقلها الى مناخ أمريكي صميم يدور فى « بيرو » ، ولم يكن المهم بالنسبة له هو الأمانة التاريخية بقدر ما كان يملق الذوق الفرنسى والأوربى بتناول الأجواء الغربية المثيرة للدهشة ، كما أن جمهوره أيضا كان يستوى لديه الأسى والأمرىكى ما دام كلاهما يقدم له هذا المناخ المرغوب (١) .

وبعود الى « الواقعية السحرية » لنجد أن أول من استخدم هذا المصطلح فى الآداب العالمية كان هو الناقد الفنى « فرانز روه Franz Roh » الذى أطلقه على الانتاج التشكيلى الأوربى فى المرحلة التى أعقبت التعبيرية ابتداء من سنة ١٩٢٠ ، ويعتبر هذا الاتجاه فى الفنون التشكيلية معارضا تماما للتعبيرية ، وإن لم يكن الأمر كذلك فى الأدب بالرغم من وجود هوارق واضحة بين المدرستين .

فإذا كانت التعبيرية قد أولت اهتماما بالغا للعناصر الخيالية المغرقة وللجوانب الاجتماعية معا فإن الواقعية السحرية تتفادى عالم ما وراء الطبيعة ولا تبرر سلوك الانسان بالتحليلات الاجتماعية ، بل يتمثل هدفها الأساسى فى التقاط الأسرار التى تختفى تحت مظاهر الواقع ، وإذا كان الفنان التعبيرى يطمح الى الهروب من الواقع بخلق عوالم غير واقعية

(١) انظر : Nuniz, Estuardo, América Latina en su Literatura, Mexico, 1974, p. 110.

فإن الرسام فى الواقعية السحرية يواجه الواقع محاولا فك طلاسمه وأسراره ، وفى الأدب فإن الأحداث الهامة فى القصص التى تعتمد على هذا النوع من الواقعية لا تخضع للشروح المنطقية ولا الاجتماعية ، ولا يحاول الكاتب بها أن ينسج الواقع كما يفعل بقية الكتاب الواقعيين ، ولا أن يجرحه كما يفعل السيراليون ولكنه يلتقط السر المبهم الكامن فى أحشائه ، دون أن يجهد فى تبريره أو شرحه كما يفعل كتاب القصص الخيالية التى تحدث فيها العجائب طبقا لتصور معقول مسبق (١) .

أما فى أمريكا اللاتينية فإن أول من استخدم هذا المصطلح كان هو الكاتب والقصاص الكوبى « أليخو كاربنتير » فى مقدمته لقصة « مملكة هذا العالم » سنة ١٩٤٩ ، وفى طبعة أحدث صدرت عام ١٩٦٤ شرح تاريخ هذه المقدمة قائلا :

« يجب على أن أعترف أن هذه الفقرات التى تسبق قصة ينبغي أن تكون مكثفة بذاتها تعود الى نوع من رد الفعل ضد تيار السيرالية الذى كان يستشرى عندئذ فى كثير من بلدان أمريكا اللاتينية ، حيث نجد من المألوف فيها أنه عندما تستنفذ حركة أدبية فى أوربا أغراضها وتنتهى سيرتها المشروعة تعثر على مقلدين لها وأنصار من الدرجة الثانية بطبيعة الأمر بعد مضى عدة عقود من التخلف ، وفى عام ١٩٤٩ كنت قد راقبت السيرالية فى أسعد لحظاتها وعاشتتها بنفسى وأدركت مكاسبها وأزماتها الداخلية ، ثم عدت الى أمريكا « اللاتينية » فوجدت حولى عديدا من الشبان الموهوبين الذين بدأوا حينئذ فقط فى استخدام الوسائل الفنية السيرالية بما فيها من سراب خادع واستراتيجية وهمية » (٢) .

(١) انظر : Leal, Luis, Historia del cuento hispano-americano, Mexico, 1971, p. 129.

(٢) انظر : Carpentier, Alejo, El reino de este mundo, La Habana, Cuba, 1964, p. VII.

وخلال اقامته فى جزر « هايتى » واحتكاكه اليومى بما فيها تجلت له فكرة الواقعية السحرية ، اذ كانت قدماء تظان - على حد تعبيره - أرضا عاشه فوقها آلاف المتعطشين للحرية ، ممن كانوا يؤمنون بالمقدرات الخارقة « لماكاندال » زعيم العبيد الذى أعدم لمناذاته بالحرية فهبت الجموع لثرى معجزاته ، كما تعرف على قصة « بوكمان » الجامايكى المكشوف عن بصيرته ، وزار قلعة « فيريرى » التى لا نظير لسحرها العمارى ، والتى لم يكن قد سمع بها الا من خلال قصة « بيرانز » «السجون الخالية» ، وتنفس هناك المناخ الذى خلقه الملك «هنرى كريستوف» والذى يبعث على الدهشة بأضعاف ما تخيله الكتاب السيراليون عن الملاك الطغاة ، ثم لم يلبث أن أدرك أن الواقعية السحرية لا يمكن أن تكون قاصرة على جزر « هايتى » ولكنها ميراث تليد لأمريكا اللاتينية بأكملها ، اذ نثر عليها فى كل خطوة من تاريخها ، ابتداء ممن كانوا يبحثون عن نبع الشباب الخالد فى مدينة « اوديا » الى أبطال الاستقلال فى العصر الحديث ممن لم تخل سيرتهم من جانب أسطورى حميم .

ويرى « كارينتير » أنه اذا كان فن الرقص الشعبى فى أوروبا مثلا قد فقد كل طابع سحرى له وأصبح لا يثير أية عوالم غربية ، فانه لا تكاد توجد رقصة واحدة فى أمريكا اللاتينية لا يكمن فيها معنى شعائرى عميق ، ولا تتجسد حولها عمليات كشف روحية كاملة مثل رقصات القداس الكوبية أو التحويلات الغريبة للأعياد الدينية فى « فنزويلا » و « المكسيك » . واذا أخذنا كاتبيا غربيا مثل « دو كاس » وجدنا أن بطله « مالدورور » يهرب من جيش كامل من البوليس والعلاء والجواسيس ، متقمصا شكل حيوانات مختلفة ، وقادرا على الانتقال الفورى من «بكين» الى « مدريد » و « سان بطرسبرج » مما يعد نموذجا واضحا على الأدب السحرى ، ولكننا فى أمريكا اللاتينية نجد أن مثل هذا البطل قد عاش بالفعل فى الواقع وهو « ماكاندال » الذى كانت له نفس هذه القدرات

بفضل ايمان زمعتقدات معاصريه فيه ، مما عزز بسحره احدى ثورات التحرير الكبرى ذات النتائج التاريخية الدرامية . وطبقا لاعتراف « دوكاس » فان بطله كان مجرد شخصية شعرية ، أما « ماكافدال » فقد أصبح أسطورة تامة ذات طقوس وأنشيد سحرية مازالت هناك قرية تغنيها هي أعيادها ، مما يؤكد أن السحر هنا قد اكتسب مرتبة « الواقع » ولم يعد مجرد خيال أدبي طريف ، وحتى هذا المؤلف الغربى فانه من أصل أمريكى وكان يفخر فى احدى قصصه بأنه من « مونت فيديو » وهذا هو سر اعتداده بالسحر الشعري .

ويتولد عالم السحر فى رأى « كارينثير » نتيجة لاضطراب الواقع المفاجئ . على شكل معجزة ، أو عقب الكشف المتميز عن هذا الواقع من خلال عملية استبصار غير عادية تنفذ بطريقة فذة الى ما فى الواقع من ثروات غير منظورة ، أو نتيجة لتوسيع مدارج وقيم الواقع نفسه وتلقيها بشكل مكثف بفضل تنمية الجانب الروحى الى درجة الوصول الى « المستوى الأقصى » . على أن هناك شرطا أساسيا فى هذا الصدد وهو أن رؤية السحر تفترض الايمان به ، فمن لا يؤمن بالقديسين لا يمكن أن تشفيه معجزاتهم ، ومن لم يتمثل روح « دون كيشوت » لا يمكن أن يدلف الى عالم الفروسية الحميم .

وتعتبر قصة « مملكة هذا العالم » المشار اليها استجابة مباشرة لشواغل هذه الواقعية السحرية ، فهي تحكى أحداثا خارقة وقعت فى جزيرة « سانتو دومينجو » فى عصر محدد واستغرقت قرابة حياة انسان ، وتتسرب من خلالها بحرية العناصر السحرية بين واقع قد وصف بأدق تفاصيله ، ويشير المؤلف الى أن القصة تعتمد على توثيق محكم لا يحترم الواقع التاريخى للأحداث فحسب ، بل يحتفظ حتى بأسماء الأشخاص والأماكن والشوارع ، وأكثر من ذلك فهو يخفى من وراء مظهره اللازمى مقارنة دقيقة لتواريخ حقيقية ، ولكنه نظرا للطابع الدرامى الفريد

للأحداث ، والمواقف الخيالية للشخصيات التى وجدت بالفعل خلال عصر معين فان هذه يصبح من المستحيل وصفها فى أوربا مثلا مع أنها تحكى أحداثا وقعت بالفعل « وليس التاريخ الأمريكى بجميله سوى قصة هذا الواقع السحرى العجيب » (١) .

وعلى هذا فان الواقعية السحرية تمثل تراث أمريكا اللاتينية الثقافى والفنى ، ويلتمس « كاربنتيير » أسباب هذه الظاهرة فى عدة عوامل . من أهمها بكارة المناظر الطبيعية والغابات العذراء ، وصياغة الانسان فيها من الناحية الكونية ، وحضور العنصر الهندى الرهيب والعنصر الأسود الغريب ، وخصوصية المولدين فيها . وغرابة اكتشافها الحديث ، مما جعل أمريكا اللاتينية شلالا يتدفق بالسحر والأساطير (٢) .

وللمؤلف عدة أعمال أخرى تمثل نفس هذا الانجاء ، نكتفى منها بالاشارة الى قصة « رحلة الى البذرة » التى يسير فيها الزمن الى الخلف ، ولا يمكن شرح هذه المسيرة بالمنطق المعقول ، وانما بأسبابها السحرية الواقعية الخاصة ، فالخادم العجوز يرى هدم بيت سيده «دون مارسيل» الذى مات منذ فترة وجيزة . ولا يكاد العمال يفرغون من رفع بعض الأنقاض حتى يأخذ الخادم فى التشنج ويأتى بحركات غريبة . يتقلب على الأرض فوق ما تبقى من حصى وأحجار ، وفى كل مرة ينقلب فيها - كأنه عصا سحرية - ينقلب الزمن معه منسابا الى الوراء ، فيعود السيد الى الحياة ويعيش متراجعا فى الزمن حتى يصل الى البذرة التى خلق منها ، كل شئ يتناسخ عائدا الى حالته الأولى وهى الطين ، يعود البيت الى خلاء ، وعندما يحضر العمال فى اليوم التالى لانجاز مهمتهم يجدون أنها قد تمت ، ويعتمد المؤلف فى ايها انما بأن الزمن يعود الى الوراء على الصور

المعكوسة ، فالشموع المشتعلة تتزايد بدلا من أن تتناقص ، والأزواج يذهبون الى الكنائس لاسترداد حريتهم ، ويردون خواتم الزواج التي تعود بدورها الى حالتها الأولى سبائك فى مصانع الصاغة ، ويعود الأشخاص الى طمولتهم والطيور الى أعشاشها حتى تصبح بيضا مرة أخرى ويتحول الأثاث الى شجر والنسيج الى نبات .

ومن هنا ينجح المؤلف فى خلق عالم لا تسيره قوانين الطبيعة التجريبية وانما يخضع لقوى عليا تنتمى لدنيا السحر فى محاولته لغض أسرار الكون ، ولا شك أن هذه الطريقة تتصل بأسلوب « الفلاش باك » المعهود فى السينما خاصة ، ولكنها تختلف عنه بما توهمه من قلب أوضاع التطور وعكس مسار الزمن تاركا نقطة الانطلاق بلا عودة ، ومعتمدا - لا على الذاكرة - وانما على معاشية التاريخ فى رحلة مستمرة الى الوراء ، الى البذور .

وهناك مؤلف آخر ينتمى الى نفس الجيل ، وان كان حصوله على جائزة « نوبل » للأداب عام ١٩٦٨ قد ضمن له شهرة عالمية أوسع فى سنواته الأخيرة وهو « ميغيل أنخل أستورياس » الذى ولد فى جواتيمالا سنة ١٨٩٩ ، ويعد من أوائل كتاب أمريكا اللاتينية الذين استلهموا بعمق العناصر الثقافية الأصيلة فى القارة الجديدة ، وقد استطاع أن يصوغ من هذه العناصر أساطير تعكس الواقع السحرى الذى تصوره بعض الملاحم الهندية الأمريكية القديمة مثل « بوبول بوه » اذ ألف كتابه « أساطير من جواتيمالا » عام ١٩٣٢ وهو يدرس « الأنثروبولوجيا » فى باريس ، فأطلق عليه « بول فاليرى » اسم « حكايات أحلام شعرية » ولكنه يقص فيه جانبا من العالم السحرى البدائى الذى مازال قائما فى وطنه من خلال تجسيمه لبعض الأساطير الحية هناك .

ف نجد أن أسطورة « البركان » مثلا تعكس رؤية سحرية للعالم حيث « قام ثلاثة رجال بتعمير أرض الأشجار والغابات ، وجاء ثلاثة آخرون

من الريح ، ومثلهم من الماء ، غير أنه لم يكن يرى سوى ثلاثة فقط » حيث نجد من المؤلف مسح الانسان الى حيوان أو نبات ، ففي أسطورة «خصلة الشعر الأثعث» يقص مسح الانسان الناعس في منتصف الليل الى حيوان قمىء ، ثم زحفه الى الجحيم وببده ضفيرة الصبية الفاحمة ، وفي أسطورة « الموشومة » يعتمد على عنصر فولكلورى مكسيكى يتمثل فى العصا السحرية التى تجعل البطل خفيا غير مرئى ، وهى تقابل « طاقة الاخفاء » فى تراثنا الشعبى . وكذلك تغلب على بقية الأساطير عناصر السحر والرقى والتعاويذ والتحالف بين الانسان والطبيعة التى تحميه من أعدائه . ويعود المؤلف الى نفس هذا المناخ فى مجموعة قصصية أخرى هى « ميداسال » التى نشرها عام ١٩٦٧ .

على أن واقع القصة عند « أستورياس » لا يختلف عن الواقع اليومى الا فى أمرين : فهو أولا يضيف اليه رؤيته الخاصة بطبيعة الانسان الجوهرية وثانيا يحول الأشياء وأشكالها حتى تبدو كأنها هذيان محموم أو أضغاث أحلام ، وما هى فى حقيقة الأمر الا تكثيف لحياة أمريكا اللاتينية التى تعيش فى تساؤل ساخط دائم ، وتخضع لعوامل من القهر والتشويه تستعصى على التبرير المنطقى المعقول ، ونحن لا نتبرع من عندنا بهذا البعد السياسى لواقعية « أستورياس » ولكن يكفى أن نقرأ قوله « كثيرا ما اتهم القصاصون بالمبالغة والاسراف فى الخيال ، ولكن بعدما رأيناه فى « هيروشيما » وجرائم حرب « الفيتنام » أدركنا أن الواقع أشد هولا ومبالغة من أى خيال » (١) .

ولا يتصل الأمر بهذا الوضع العالمى فحسب ، وانما يمس على وجه الخصوص الأوضاع القائمة فى أمريكا اللاتينية ، خاصة فى أشكال الحكم

(١) انظر . Verdugo, El carácter de la literatura... op. cit., p. 270.

الديكتاتورى العسكرى التى كتب « أستورياس » أعنف احتجاج أدبى عليها فى قصته « السيد الرئيس » ذات الاعماق الواقعية والاسطورية الحميمة ، وفى أوضاع الاستغلال الاستعمارية التى أدانها فى « ثلاثية الموز » حيث وصف طرقا من احتكار الشركات الأجنبية الكبرى للثروات الطبيعية فى أمريكا اللاتينية ، وعرض بالتالى بعض الجوانب الاجتماعية والسياسية فيها ، دون أن نفقد فى نسيجها الداخلى العناصر الأسطورية الفعالة ذات التأثير الحاسم على جميع المستويات ابتداء من الوصف النفسى الخارجى المقعم بالروح الهندى العميق الى تركيب الشخصيات وبنيتها الداخلية التى تخضع فى جزء كبير منها لمقتضيات الرؤية السحرية ، وعلى هذا فان مظاهر الرفض الاجتماعى للقوى الاستعمارية المسيطرة لا تتم على الصعيد الاقتصادى والسياسى فحسب ، وانما تتم أولا على الصعيد الانسانى لتأكيد الذات القومية بخصائصها الحيوية الأصيلة .

ويرى « أستورياس » أن الطابع الأسطورى لأمريكا اللاتينية يتمثل فى تشخيص الطبيعة عندما تحول الجبال والأنهار الى أشخاص ، وتحول الأشخاص الى عناصر طبيعية ، وفى قصته « رجال الأذرة » شخصية نسائية تسمى « ماريا تيكون » أى مارية الهاربة باللغة الهندية ، وهو نفس الاسم الذى يطلقونه فى « جواتيمالا » على قمة جبلية لا تكاد تبدو للناس طول العام ان يغطيها الجليد والضباب ، ومن هنا تتبادل الطبيعة أسماءها مع الانسان .

ومن الطريف أن « أستورياس » نفسه يعتقد أن طبيعة الضوء الخاصة فى بلاده كانت من العوامل التى ساعدت على ذبوع الأساطير والسحر والكهانة وجميع عناصر هذا العالم الخفية التى يستعين بها البسطاء على مواجهة الحياة فى وجودهم الذى يشبه الحالم المفتوح العينين دهشة وذهولا .



ومن هنا فإن خيال « أستورياس » ينسخ الطبيعة معتمداً على رؤية سحرية تجسمها العقائد والأساطير ، وحتى صوره الأدبية تتميز بهذه الخواص ، فهو يصف الطيور مثلاً بقوله « هذه العصافير ليس لها أجنحة ، وإنما لها آذان الأرنب الصفراء » ، ويقول « حفرت فى الجماجم والمدن حتى عثرت على الجذور المتلهفة فى حالتها الأولى قبل أن تصبح ريحا أو دما أو حتى أثيراً يملأ دماغ الرب » .

ولا يقتصر الأمر فى أدب أمريكا اللاتينية عموماً على مجرد التشخيص الحى للطبيعة ، بل يتجاوز هذا الى نوع من ثنائية الرؤية لعناصرها ، فهى توصف أولاً كما هى فى الواقع الموضوعى لتكتسب عقب هذا مباشرة بعداً جديداً يتعدى المنظور الخارجى ويتصل بمعناها فى لوحة الوجود كرمز كوفى له أسرارده وسحره ودلالته ، فهى تحدث الانسان وتوحى اليه وتدله وتضله . ولذلك فهى تكون وحدة ملتزمة مع عقليته ومشاعره وعلى نفس مستواه . فاذا خرج الهندى مثلاً من بيته صباحاً ورأى طائراً ما على الشجرة المواجهة له استوحى من نوعه ولونه وغنائه ما ينبغى عليه أن يفعله فى هذا اليوم ، مستسلماً لتأثيره الى درجة أنه قد ينتهى به الأمر الى العودة لمنزله وعدم الخروج منه ، وليس هذا مجرد تطير فردى كالذى اشتهر به بعض الشعراء العرب «ابن الرومى» مثلاً ، وإنما هو استجابة جماعية عاقية لرمز طبيعى يوحى بشيء من سر الكون ، وليس بوسع الأدب فى أمانته للواقع أن يغفل هذا العنصر الهام فى الوجود الانسانى . ولهذا نجد التعبير عن الواقع فى هذا الأدب لا يخضع للحدود المنطقية المألوفة ، وسواء كان موضوعه المكان أو الانسان أو المجتمع فإن العنصر الخيالى المغرق ينفذ الى أعماقه ، ويصبح الكاتب مطالباً بأن يعكس فى أعماله التعقيد الحضارية المركبة التى تتضح فيها الى جانب العناصر المستحدثة أصول عريقة مثل « حضارة الماياس » فى « جواتيمالا » و « الاستيكاس » فى « المكسيك » ، وأن يستجيب للتراث

الذى تركه الهنود فى دمه وروحه ، ولا يتأتى له ذلك الا بمعانقة الطير  
الأسطورة التى تمثل قاعدة وجوده الحى وليست مجرد ترف ثقافى  
مكتسب .

وقد وجه « أستورياس » باتهام من جانب بعض الاشتراكيين  
خاصة من طلبة الدراسات العليا فى جامعة « موسكو » الذين كما  
يدرسون بعض أعماله ، فحواه أن اعتماد أدبه على العنصر الأسطوري  
يضعف من التزامه الاجتماعى ويؤدى الى شحوب صورة الواقع فى  
وقد رد عليهم بأنه لا يمكنه أن يتحدث عن أهل بلده مغفلا عناصر السرد  
والأسطورة والأشباح التى لا تزال حية قوية فى وجودهم ، وتجاهلها  
يؤدى الى عرض الواقع بأمانة بل هو خيانة له ، وكل ما ينبغى عليه  
أن يعثر لها على وظيفة فنية قوية ، وعندما عابوا عليه أنه لم يضع  
لمشكلة الديكتاتورية التى عالجها فى قصة « السيد الرئيس » كان ،  
أن هذه المشكلة نفسها لم تأخذ طريقها للحل فى أمريكا اللاتينية ،  
الآن ، وأن الفنان الصادق لا ينبغى له أن يزيّف الواقع بتفاؤل ساذج يرد  
به شعور القارئ المتلهف ، وإن كان هذا لا يعفى الكاتب من تصد  
القوى المحركة وهى تصوغ خمائر المستقبل ، وقد أنهى هذا « الاستجواب  
الماركسى » . بالتعبير عن اقتناعه بأن العرق الأسطورى الذى ير  
بمعتقدات الطبقات الشعبية خاصة فى الريف بين الهنود الأصليين ذ  
العقلية الطفولية الى الآن والخيال الفنى الخصب دائما هو أساس  
ومحور اهتمامه فى كتاباته (١) .

\* \* \*

وإذا انتقلنا الى الجيل الحالى من كتاب أمريكا اللاتينية ذ  
القامة العالمية وجدنا استمرار هذا التيار الأسطورى الواقعى فى أدبه

---

(١) انظر : bert, Siete voces de America Latina, Ed. cit. 169.

ولكننا سنكتفى بقصة واحدة كنموذج على امتدادات هذا التيار وأبعاده الآن ، وهى على أية حال من أعظم قمم هذا الأدب ، وهى « مائة عام من الوحدة » للقصاص الكولومبى « جارشيا ماركيث » . وتدور حول قرية هناك تسمى « ماكوندو » اعتبرها النقاد كونا مصغرا لأمريكا اللاتينية ، أو هى على حد تعبير المؤلف نفسه « سرّة العالم » إذ أنها هى الماضى ، ولما كان من الضرورى أن نضع لهذا الماضى شوارع ومنازل وأجواء وأناس فقد صورها فى شكل هذه القرية الحارة المترية المتهمة ، بمنازلها الخشبية التى تغطيها سقوف « الزنك » على نمط البيوت فى جنوب الولايات المتحدة الأمريكية ، مما يجعلها شبيهة بقرى « فوكنر » لأن شركة الفواكه المتحدة الأمريكية هى التى أسستها ، أما اسمها « فقد أخذته من ضيعة للموز قريبة منا فى « كولومبيا » تسمى « ماكوندو » أيضا «(١) وتشغل هذه القرية المساحة القصصية « مائة عام من الوحدة » التى تبدأ بتأسيسها وتنتهى بدمارها الشامل ، مما يجعل كلا من القرية والقصة وحدة لا تنفصم ، ويعود تأسيسها الى عنصر ينتمى الى عالم التنبؤات والأسرار ، إذ أن الكولونيل « بوين ديا » مؤسسها يرى ليلتها فيما يرى النائم أنه قد قامت فى مكانها مدينة ينبعث منها الضجيج وتتكون حوائطها من المرايا ، فسأل عنها فأجابوه باسم لم يكن قد سمع عنه من قبل وليس له أى معنى ، ولكن كان له رنين غير عادى فى الحلم وهو « ماكوندو » ، كذلك يتدخل فى دمارها عنصر آخر ينتمى الى عالم الأسرار ، إذ تهب عليها ريح عاتية لا تذر لها من أثر ، وإذا تساءلنا هل وجدت بالفعل مدينة المرايا هذه مرة أو كانت مجرد سراب ؟ لوجدنا أن هذه المرايا هى أبواب السحر والأحلام وأن لها وظيفة مميزة هى رسم الحدود أو الخط الفاصل بين عالمين : الداخلى الذى يتمثل فى الأحلام

---

(١) انظر : Armau, Carmen, El mundo mitico de Cabriel Garcia Marquez, Barcelona, 1975, p. 39.

والخيال والخارجى وهو الواقع ، فالمرآة والحلم لا ينفصلان ، والحلم يفتح أبواب العجائب والسحر ، وفى هذه الحالة بالذات يفتح « ماكوندو » التى تظهر أمام عيوننا ثم لا تلبث أن تختفى كحلم غريب مدهش .

وعندما ندرس مشكلة خاصة فى هذه القصة مثل مشكلة الزمن نرى أنه لا يوجد خارج ذات المؤلف ، إذ أنه مجرد لعبة فى يديه يصنع بها ما يشاء ، فهو أحيانا يختصر قدرا هائلا من الأحداث فى سطور قليلة أو يقف بتأن شديد عند تفصيل صغير ، وقد يسبق الحوادث أو يكدها معا ، ولكل هذه الحيل القصصية غاية جمالية واحدة هى الهروب من القصور التقليدى للزمن ، والتصرف فيه مثل احدى شخصياته : وهى الساحر « ملكيادس » الذى ربطه بعض النقاد باحدى شخصيات « بلزاك » بالرغم من انكار المؤلف لذلك ، وهو تصرف يؤدي الى خلق زمن خاص بعيد عن زمن التقويمات الفلكية المعروفة ، ولهذا فان هدف المؤلف هو نفس هدف « ملكيادس » الساحر الذى يبحث عن الزمن الشامل عندما « يركز قرنا كاملا من الأحداث اليومية بطريقه تتعايش فيها فى لحظة خاطفة » .

كما يلجأ المؤلف الى حيل عديدة للتحكم فى الزمن وتطويعه واعطاء انطباع عنه بالمعاصرة والشمول ، على اعتبار أن هذه هى أهم خصائص القصة الحديثة ، ويستخدم لذلك التنبؤ ومقارنة الأحداث المتشابهة وتلخيصها والعودة للماضى ، وتكرار الأحداث التى تقع لشخص ما ثم تعود فتقع بحذاقيها لواحد من سلالته ، كل هذا لخلق روح المعاصرة بين الأحداث وتطويع الزمن ، وهى نفس الحيل المشتركة بين كل من « جويس » و « بروسست » و « فوكنر » وغيرهم من أعلام القصة الحديثة ، إلا أن الخاصية التى تظل مميزة « لجارثيا ماركيث » بين كل هؤلاء هى

الطابع السحري العجيب الذى يحيط بمناخه وشخصياته وهى خاصية  
القصة الحديثة فى أمريكا اللاتينية وصيغتها الواقعية المميزة .

\* \* \*

وإذا كانت القصة تحفل بالغرائب والحوادث الخارقة للعادة ، فإن  
بعضاً منها يكاد يفقد طابعه المدهش بما يحوطه من عوامل تجعله متوقفاً  
مألوفاً ، أو تعطيه تفسيراً واقعياً عادياً ، وذلك مثل ارتفاع الأب «نيكانور»  
« سنتيمتراً واحداً » عن الأرض كلما تناول « فنجان شيكولاته » ، و«طيران  
« ريميديوس » الجميلة فى الهواء » معلقة بملاءة كانت قد فقدت منذ زمن  
طويل » ، كما يظل بعضها الآخر بدون تفسير لأنه ينتمى الى عالم السحر  
الذى يستعصى على الشرح ، وذلك مثل أوراق « ملكيادس » الصفراء  
التي يحاول بعض الأطفال الاستيلاء عليها بعد التسرب خلصة الى حجرته  
فتملكهم قوى غريبة وترفعهم عن الأرض معلقين فى الهواء الى أن يعود  
الساحر وينزعها من أيديهم فيهبطون الى الأرض عندئذ ويمارسون  
حركاتهم العادية .

وكثير من هذه التفاصيل الخارقة للعادة لها وظيفة واضحة هى  
التعبير عن سيطرة الانسان على المادة والطبيعة ، حتى وإن كانت الظواهر  
التي تحدث لهذه المادة بعيدة عن صنع الانسان الا أنها مرتبطة بحياته ،  
تغيب مثلاً إحدى بنات « بوين ديا » شهوراً ثم لا تلبث الأشياء فى المنزل  
أن تعلن قرب عودتها غير المتوقعة ، فنجد كوباً فارغاً ملقى فى أحد  
الدواليب يتحول الى جسم يبلغ من الصلابة والثقل الى درجة استحيل فيها  
على أى واحد من الأسرة أن يحركه ، ويأخذ اناء قد ملئ بالماء ووضع  
على المنضدة فى الغليان وحده حتى يجف ما فيه من ماء تماماً تحت أعين  
بقية أفراد الأسرة الذين لا يفهمون ما يحدث أمامهم ، وإن كانوا يفسرونه  
بأنه ايزان بحدوث شئ لا يدركون كنهه ، كذلك تتحرك سلة من القش  
وتدور فى الحجرة وحدها الى أن يمسك بها أحد الحاضرين ، كل ذلك

يأتى متوافقا مع نوع آخر من التنبؤ والحدس الذى تشعر به بعض شخصيات القصة والذى لا يلبث بدوره أن يتحقق ليؤكد لنا وحدة العناصر الطبيعية واستجابتها للعوامل الانسانية ذات الدلالة والتقاءهما معا فى تكيف هذا المناخ الواقعى السحرى الخاص (١) .

أما بعض العناصر الغريبة مثل ظهور أشباح الأموات ومعايشتها للأحياء بطريقة طبيعية لا تثير الذعر بينهم ولا تغير من عاداتهم اليومية الرتيبة فان هذا يعود الى المعتقدات الشعبية التى ترى أن من حق الأشباح والأرواح أن تأتى لتذكر الأحياء بوجودها وبهذا تتفادى الموت النهائى الذى لا يحق بها الا عندما تطويها صحائف النسيان ولا ترد على خاطر كائن حى ، ومن هنا نرى فى هذه القصة - وفى غيرها - كثيرا من شخصيات الأموات وهى تهيم فى المنزل بين الأفراد الذين يحسون بوجودها ويعايشونها فى وئام شديد حتى يستقر لدينا انطباع غريب بأن الحد الفاصل بين الحياة والموت يتلاشى بالتدرج حيث تختلط الأشباح وتتحرك وتمارس « حياة » غامضة بين سائر الأحياء .

ويتجلى الطابع النموذجى لهذه القصة فى مغزاها السياسى ، فحياة القرية تظل وادعة هادئة لا يعكر صفوها شىء حتى يهبط فيها ممثل السلطة قيأمر بطلاء البيوت بلون غير لونها الأبيض ، لا لشىء غير اثبات سلطته المتعسفة المتحكمة ، ومع ذلك تواصل القرية حياتها الى أن يدخلها دات يوم ممثلو الاستعمار الأمريكى الاقتصادى فى صورة مندوبى « شركة الفواكه المتحدة » ويقيموا قرية موازية لها على الجانب الآخر من قضبان السكة الحديدية بانماط معمارية غريبة على ذوق أهل القرية التى بعانى منذ هذه اللحظة أعمق تغيير فى بيئتها الاجتماعية ، ويصل هذا التغيير الى ذروته فى أحداث التمرد الذى يقوم به العمال مطالبين بتحسين ظروف حياتهم والذى يسقط أحد السادة ضحية له ، فتغزو

القرية جحافل القوات « النظامية » ، وتنصب محاكمة سورية لزعماء النقابات العمالية ، وبينما تقوم المشانق المعلقة فى ميدان القرية بتصفياتهم يؤكد البوليس أن الأمريكى الضحية مات فى « شيكاغو » يوم ٨ يونية تحت عجلات سيارة مطافئ ، وأن « ماكوندو » لم يحدث فيها شئ على الاطلاق ، ولن يحدث فى المستقبل أى شئ ، لأنها قرية ناعمة « سعيدة » ، ويظل هذا التناقض اللامعقول بين الواقع الفاجع الذى نراه والمزاعم التى تشيعها السلطات المستعمرة هو السر الذى لا تستطيع التبريرات المنطقية أن تشرحه ، والذى ينتهى بالقرية الى نوع من الخلاص المؤقت يتمثل فى نسيان هذه الأحداث بجملتها وتفصيلها كأنما قد مر عليها فيهما مر « طاعون النسيان » ليجعل حياتها مطابقة فى ظل طاعون الاستغلال ، ولا شك أن الواقعية الحرفية مهما جهدت فى تصوير هذا المناخ لن تصل الى تجسيمة بهذا الشكل المخيف الذى تتكفل به هذه الواقعية السحرية الاسطورية بطريقة تلقى فى روعنا هذا العالم بجميع أبعاده المنطقية واللامعقولة على السواء .

وإذا كانت هذه القصة تمثل عالما أسطوريا متماسكا وقائما بذاته فإن جميع عناصرها تكتسب معناها ودلالاتها داخل هذا الاطار ، وكما سبق أن أشرنا ، وطبقا للدراسات « الأنثروبولوجية » فإن الطبيعة فى العالم الاسطورى تتعاطف مع الانسان وتتخصص أمامه ، وهذا ما نعثر عليه باستمرار فى هذه القصة ، فعندما يموت الكولونيل « بوين ديا » مؤسس القرية تمطر السماء زهورا صفراء ، وعندما تموت زوجته تمطر طيرا يتهاوى فى أجواء القرية ، وهذا يدل على أن بنية القصة ذات مستوى واحد يختلط فيه ما نسميه بالواقع العادى مع الأشياء الخارجة عليه فى نسيج متكامل . ويصبح للأشخاص سمت الهى يتخذ مظهر المعجزة دون أية دعاوى دينية . وكذلك أيضا نجد علماء «الانثروبولوجيا» يؤكدون لنا أن الاسطورة مستوى لديها الشبح والحقيقة ولا يوجد بداخلها

شئ غريب ، وهذا ما لمسناه فى تعايش أشباح الأموات مع الأحياء فى انسجام تام ، فالقاعدة الوحيدة التى تعتمد عليها هذه البنية هى أن كل شئ ممكن ولا غرابة فى حدوث أى شئ ، وهذا هو العالم الأسطورى السحرى الحقيقى الذى تختلط فيه حدود الممكن بالمستحيل وتمتزج فيه مستويات الخيال بالواقع ويصبح العمل بأكمله عبارة عن استعارة كبرى تكشف عن دلالة أساسية .

أما هذه الدلالة فى « مائة عام من الوحدة » فهى تطل علينا من خلال حركة دائرية كبرى شاملة ، حركة « ماكوندو » القرية التى اعتبرت كونا مصغرا والتى كثيرا ما أولها النقاد على أساس أنها تمثل الحضارة الحديثة لحدود أمريكا اللاتينية فحسب ، وفى داخل هذه الحركة الشاملة نرى حركات دائرية أخرى مغلقة وشاملة أيضا ، مثل حياة أسرة « بوين ديا » وتكرار كل جيل لأحداث الأجيال السابقة مع تغييرات طفيفة بطريقة أغرت بعض النقاد باستخلاص مفهوم حضارى من هذا المدار ، ثم ربط هذه الحركات بالحركة الأصيلة الشاملة للقرية ، وكل هذا يجعل منها عالما تاما لا يحتاج الى أى شئ خارج عنه ، وهو عالم أسطورى مستقل يحتوى فى نفسه على شرحه وتبريره .

وقد صرح المؤلف بلهجة لا تخلو من السذاجة التى يتسم بها أحيانا كبار المبدعين بأنه يعجب كثيرا من التفسيرات الفلسفية والكونية لقصته على اعتبار أنها تمثل رؤية إنسانية شاملة تقوم فيها « ماكوندو » بدور العالم المصغر ، إذ أنها لا تعدو فى تقديره أن تكون قصة أسرة عاشت مائة عام تقاوم قدرا كتب عليها خشية أن يولد لها طفل له ذيل خنزير نتيجة علاقة جنسية تقوم بين محارمها ، وبقدر ما كانت الأسرة تبذل قصارى جهدها لتفادى تحقيق هذه النبوءة كانت تعمل من حيث لا تدري لوقوعها بأحكام الطرق ، مما يذكرنا بمأساة « أوديب » الذى هرب من قدره ليقع فيه على وجه التحديد .



ويؤكد المؤلف أن موهبته الأساسية هي حكاية القصص الأسطورية التي سبق له أن سمعها من أمه وجدته ، وأن الفضل في هذه القصص يعود إليهما ، ولا تبقى له إلا الصياغة فحسب ، وينصح نقاده بأنه ينبغي لهم بدلا من البحث عن التأثيرات الأدبية البعيدة عند « بلزك » أو غيره أن يسألوا أمه عن أصل كل حادثه في قصصه وماده جميع تفاصيله لأنها الوحيدة التي تعرفها بدقة وإن كان لم ينكر أن « لتناسخ كافكا » وبعض أعمال « فوكنر » تأثير خاص على جملة إنتاجه (١) .

وفى دراسة حديثة للعالم « الانثروبولوجى » « ليفى ستراوس » نجد أن محور مجموعة كبيرة من الأساطير الهامة ذات الدلالة التركيبية فى أمريكا الجنوبية والشمالية معا - بين السكان الهنود الأصليين بطبيعة الحال - يعود بالذات الى أسطورة العلاقة المحرمة بين الأخ وأخته التي تتولد عنها كوارث كونية رهيبة كأن تمطر السماء نارا أو تغرق الأرض بالماء (٢) ، مما يؤكد لنا أن هذا العالم الذى يصفه « جارتيا ماركيت » فى قصته هو لباب اللاوعى الاسطورى للانسان الأمريكى ، وأن انبهار العالم به يعود على وجه التحديد الى عمق تمثيله لحياة أمريكا اللاتينية بالذات التي ورثت وحافظت على أعرق تقاليد القارة الجديدة فى مكوناتها النظرية الاولى وفى ضميرها الكامن المتمثل فى سحرها وأساطيرها الواقعيين .

والآن وقد رأينا طرفا من هذه التنوعات الاقليمية التي أدت الى إثراء مفهوم الواقعية برؤى فنية وحضارية جديدة ، يحق لنا أن نتساءل عن موقفنا فى الأدب العربى من الواقعية ، ماذا أخذنا من مبادئها وأصولها الجمالية ؟ وماذا أضفنا إليها من روحنا القومى الخاص ؟ هذا ما نرجو أن تتوفر بحوث المستقبل على تحليله وكشفه بجديّة وأمانة .

Guibert, Siete Voces de America Latina, Ed. cit.

(١) انظر :

Lévi-Strauss, Claud, El Hombre desnudo, Trad.

(٢) انظر :

Mexico, 1976, p. 44.



## قائمة المراجع الأجنبية

- Action poétique, No. 44. 1970, et No. 52, Paris, 1974.
- Adorno, T.W. y otros, Polémica sobre realismo, Buenos Aires 1972.
- Ambrogio, Ignazio, Ideologie e technich letterarie, Poma, 1971.
- Aragon, Louis, Surrealismo frente a realismo socialista. Trad Barcelona, 1973.
- Armou, Carmen, El mundo mitico de Gabriel Garcia Marquez. Barcelona, 1975.
- Auerbach, Erich, Mimesis : Dargestellte Wirklichkeit in der Abendlandischen Literatur. Trad. Mimesis : La representacion de la realidad en la literatura occidental. Mexico, 1950.
- Literatursprach und Publikum in der Lateinischen Spätantike und Mittelalter. Trad. Lenguaje literario y publico en la baja latinidad y en la edad media, Barelona, 1969.
- Bardon, Maurice, Don Quichotte et le roman réaliste français Revue de la Littérature Comparée, 1936, XVI.
- Bogerhoff, Realisme and kinred words, 1938.
- Brecht, Bertold, Escritos sobre teatro. Trad. Madrid, 1970.
- Sinn and form. Trad. Barcelona, 1969.
- Breton, André : Surrealismo frente a realismo socialista. Trad. Barcelona, 1973.
- Carpentier, Alejo, Tientas y diferencias, Cuba, 1964.
- El reino de este mundo, La Havana, Cuba, 1964.
- Croce, Benedetto, Estitica. Trad. Madrid, 1970.
- Della Volpe, Galvano, Critica del gusto, Milano, 1964.
- De Voto, Bernand, The Literary Fallacy, 1944.
- Eco, Umberto, La definicion del arte. Trad Barcelona, 1971.

Engels, F., Sur la littérature et l'art. Paris, 1954. Trad. Barcelona, 1971.

Escarpit, Robert, Sociologie de la littérature. Trad. Sociologia de la literatura, Buenos Aires, 1962.

Falk, Walter, Impresionismo y expresionismo. Trad. Madrid, 1963.

Fischer, Ernst, El hombre sin atributos, prefacio de Roger Garaudy. Trad. Madrid, 1970.

El problema de lo real en el arte moderno. Trad Buenos Aires, 1972.

The necessity of art. Trad. Barcelona, 1973.

Fischer, Ernst y otros, Polemica sobre realismo. Trad. Buenos Aires, 1972.

Fritz, J. Rddatz, Georg Lukacs en testimonios personales y documentos graficos. Trad. Madrid, 1975.

Gallas, Helga, Marxistische literaturtheorie. Trad. Teoria marxista de la literatura. Buenos Aires, 1973.

Garasa, Leocadio, El quehacer literario, Buenos Aires, 1962  
Literatura y sociologia. Muenos Aores, 1973.

Garaudy, Roger, D'un réalisme sans rivages, Paris, 1963.

Pour un réalisme du XXème siècle dialogue uosthume avec F. Léger. Trad. Un realismo del siglo XX. Madrid, 1971.

Goldmann, Lucien, La création culturelle dans la société moderne. Paris, 1971.

Le dieu caché. Trad. El hombre y lo absoluto, Barcelona, 1968.

Pour une sociologie du roman. Paris, 1964. Trad. Para una sociologia de la novela. Madrid, 1975.

Structures mentales et création culturelle. Paris, 1970.

Goldmann, Lucien y otros, "Sociologie de la création littéraire".  
Revue Internationale des Sciences Sociales, Vol. XIX, No. 4 . Paris, 1967. Trad. Sociologia de la creacion literaria. Buenos Aires, 1971.

Gorki, M., Discurso en el primer congreso de escritores sovieticos. Trad. Mexico, 1968.

Literatura filosofia y marxismo. Trad. Mexico, 1968.

- Gramsci, Antonio, *Literatura e vita nazionale*. Torino, 1966.
- Guibert, Rita, *Siete voces de America Latina*. Mexico, 1974.
- Hight, Gilbert, *The Classical Tradition*. Trad. Mexico-Buenos Aires, 1954.
- Hobz, Hans Heinz, *Gespräch mit Georg Lukács*. Trad *Conversaciones con Lukács*. Madrid, 1971.
- Jesi, Furio, *Literatura y mito*. Trad. Barcelona, 1972.
- Jung, C.G., *Psychologische type*. Trad Buenos Aires, 1972.
- Kofler, Leo, *Gespäch mit Georg Lukács*. Trad *Conversaciones con Lukács*. Madrid, 1971.
- Leal, Luis, *Historia del cuento hispanoamericano*, Mexico, 1971.
- Leenhardt, Jácques, *Sociologio de la creacion literaria*. Trad Buenos Aires, 1972.
- Lefebvre, Henri, *Literatura y sociedad*. Trad. Barcelona, 1971.
- Lévi-Strauss, Claud, *El pensamiento salvaje*. Mexico, 1975.
- Mythologiques*, IV. *L'homme nu*. Trad. *El hombre desnudo*. Mexico, 1976
- Levin, Harry, *The Gates of Horn (Study of Five French Realists)*. Trad *El realismo frances*. Barcelona, 1973.
- Lo Gatto, Ettore, *La litteratura ruso-sovietica*. Trad. Buenos Aires, 1973.
- Lukács, Georg, *Studies in European realism*. New York, 1954.
- Wider den missverstandenen realismus*. Hamburgo, 1958. Trad. *Signification actual del realismo critico*, Mexico, 1974.
- The historical novel*. Boston, 1963.
- Ensayos sobre el realismo*. Trad. Madrid, 1967.
- Problemas del realismo*. Trad. Barcelona, 1968.
- Prolegomena zu einer marxistischen aesthetik*. Trad. Barcelona, 1969.
- Lukács, Georg y otros, *Polémica sobre realismo*. Buenos Aires, 1972.
- Mann, Tomas, *Essays*. New York, 1957.

- Malenkov, George, Report to 19th Party Congress.
- Marx, K., Sur la littérature et l'art. Paris, 1954.
- Messer, Augusto, El realismo critico. Trad. Madrid, 1927.
- Nuñiz, Estuarta, America Latina en su literatura. Mexico, 1974.
- Petit dictionnaire d'esthétique. Moscou, 1965.
- Picard, Max, Das end des impressionismes. Zurich, 1920.
- Plakhenov, George, Essays in the history of materialism. London, 1934.
- Posada, Francisco, Lukács, Brecht y el realismo socialista. Buenos Aires, 1969
- Pospelov, G.N., Literatura y sociologia. Trad. Buenos Aires, 1967.
- Premier Congrès de l'Union des Ecrivains Soviétiques, 1934, Status. Trad. Paris, 1974.
- Sanguinete y otros, Literatura y sociedad. Trad. Barcelona, 1969.
- Sarter, Jean-Paul, L'imagination, 1963.
- Taine, Hippolyte, Philosophie d'art. Trad. Mexico, 1963.
- Littérature anglaise II. Trad. 1938.
- Tertz, Abram, One Socialist Realism. New York, 1951.
- Trotsky, Léon, Sobre arte y cultura. Trad. Madrid, 1973.
- Valdivieso, Jaime, Realidad y ficción en Latinoamérica. Mexico, 1975.
- Van Tieghem, Philippe, Les grandes doctrines littéraires en France.
- Wellek, René, A History of Modern Criticism (1750-1950). Trad. Historia de la crítica moderna. Madrid, 1972.
- Conceptos de crítica literaria. Venezuela, 1968.
- Verdugo, Iber, El carácter de la literatura hispano-americana. Guatemala, 1968.

Von Ssachno, Helen, Literatura sovietica posterior a Stalin. Trad. Madrid, 1968.

Zéraffa, Michel, Roman et société. Paris, 1971. Trad. Novela y sociedad. Buenos Aires, 1971.

Zhdanov, A.A., Literatura, filosofía y marxismo. Trad. Mexico, 1968.

Zola, Emile, Le roman expérimental. Trad. Barcelona. 1972.

La formule critique appliquée au roman.

Le naturalisme au théâtre. Trad.

Xirau, Ramon, America Latina en su literatura. Mexico, 1974.





رقم الايداع بدار الكتب المصرية

٢٩٩٩ / ١٩٨٠ م



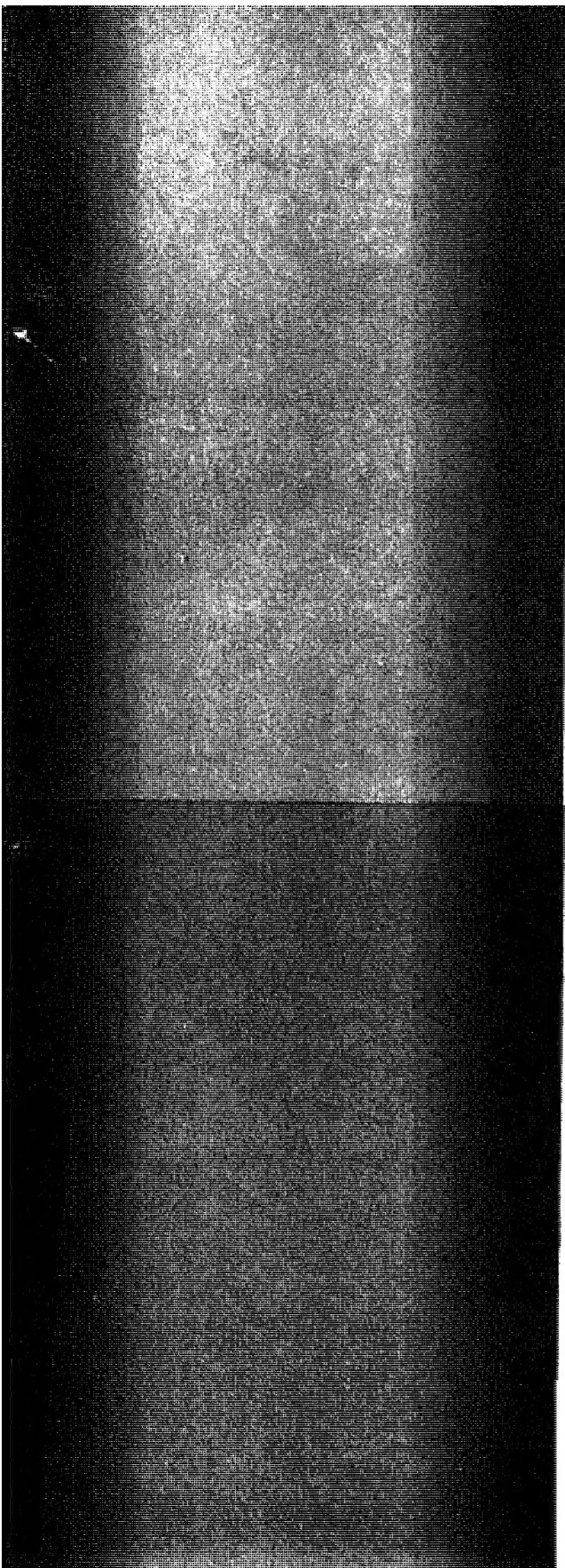
الهيئة العامة  
للحفظ والتوثيق

## دار نشر الثقافة

٢١ من كامل صدى (الطبعة السابقة) القاهرة

تليفون ٩١٦٠٧٦





10/23/01

031